

For Reference



NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

For Reference

NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

Ex LIBRIS
UNIVERSITATIS
ALBERTAENSIS





Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
University of Alberta Libraries

<https://archive.org/details/Haderlein1961>

Thesis
1961
#15

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

STEFAN GEORGES ÜBERSETZUNG

DREIER SONETTE AUS SHAKESPEARES 'PASSIONATE PILGRIME'

DER GEIST DES UMDICHTERS IN SEINEM ÜBERSETZUNGSWERK

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES

by

KONRAD HADERLEIN

EDMONTON, ALBERTA

APRIL, 1961

ABSTRACT

By examining George's "remoulding" of three of the sonnets from the Passionate Pilgrime it has been attempted to show certain essential characteristics of his art of translation. The title itself played a significant part as a probable impetus to the translation, since the word "Pilgrime," originally merely a vogue-word added by the publisher as an "aside," represents for George the central meaning of human and creative being.

In the very selection of the material, George limits himself to those themes which coincide with his own poetic world; that which is foreign or hostile to this world is studiously ignored. Omitting the fourth Venus-Adonis sonnet makes it especially clear that George simply by-passes humor and irony as being foreign to his soul. Both of these elements of style, as far as they occur in the Shakespearean text, are lost in George's affected language and stern pathos. Shakespeare's rhetorical artistry: repetition, punning, gradation, is likewise restrained. In particular, George often translates his colorful synonyms by the same word.

In keeping with this attitude, George's virtuosity in re-creating the sound of Shakespeare's language, his close observation of the rhythm, and his fidelity to the text, so well demonstrated in

many instances, are restricted to lines which are in harmony with the "spirit and gospel" of the master. In other respects George disregards the sound and rhythm of the original and inserts meanings from his own deeply personal vocabulary. This transforms the light pace of Shakespeare's language into a measured tread and turns the sense of the English word into that of the poetic re-moulder. His reduction and standardization of the English text to this personal vocabulary go hand in hand with the standardization of the background, in this case, the landscape.

In the translation, the pastoral landscape becomes more severe as well as spiritualized and takes on an austere symbolic meaning. The pond, for instance, becomes a meaningful focus of the narcissistic soul.

Characteristically enough, the Venus and Adonis myth leaves the poet untouched; rather, the work receives the stamp of the translator's spirit, a result of the translator seeking to identify himself with the situation.

This spirit is essentially determined by George's Eros, that is, the idealization of the figure of the beautiful youth who resists all feminine charms and temptations. Adonis like Narcissus or Algabal is a name for this aesthetic idol which the priest-pilgrim George has always conjured anew: "weltschaffende kraft der übergeschlechtlichen Liebe."

VORWORT

Als im Jahre 1931 als zwölfter Band der Gesamtwerke¹ Stefan Georges die Sonette Shakespeares erschienen, war die Sammlung gegenüber früheren Auflagen² um drei Sonette bereichert: "Vermehrt um einige Stücke aus dem liebenden Pilgrim."³ Ausser dieser spärlichen Feststellung im Titel wird über die Sonette nichts gesagt; auch im Vorwort bleiben sie unerwähnt und es berührt den Leser eigenartig, wenn er den Leitsatz der Einleitung auf die Pilgrimsonette anwenden soll: ". . . im mittelpunkte der sonnettenfolge steht in allen lagen und stufen die leidenschaftliche hingabe des dichters an seinen freund."⁴ Das so stiefmütterlich behandelte Trio hat denn auch in der Wissenschaft noch keinerlei Beachtung gefunden, wie überhaupt Georges Umdichtung der Shakespearschen Sonette erst in wenigen Arbeiten besprochen und in noch keiner erschöpfend behandelt

¹Stefan George, Gesamtausgabe der Werke. Endgültige Fassung (Berlin, 1927-34).

²Erste Auflage: Shakespeare. Sonnette. Umdichtung von Stefan George (Berlin, 1909).

³Stefan George, Gesamtausgabe der Werke (Berlin, 1927-34), Band XII: Shakespeare. Sonnette. Umdichtung. Vermehrt um einige Stücke aus dem liebenden Pilgrim.

⁴Stefan George, Werke, Ausgabe in zwei Bänden (München, Düsseldorf, 1958), II, 149. Textstellen werden, wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, nach dieser Ausgabe zitiert.

worden ist.⁵

Die vorliegende Arbeit möchte diese Lücke füllen helfen, indem sie an Hand der Übersetzungen aus dem Passionate Pilgrime beobachtete sprachliche und stilistische Eigenarten Georges als Übersetzer bestätigt und ergänzt, darüber hinaus jedoch möchte sie den Versuch unternehmen, die Arbeit des "Umdichters" von der Stoffwahl bis zur Vollendung der Übersetzung geistesgeschichtlich und ideengeschichtlich zu sehen und zu deuten.

Nicht zuletzt möchte die Arbeit damit über allgemeine Merkmale Georgescher Übersetzungsmethodik einige Erkenntnisse gewinnen.

Für Rat und Beistand in allen Fragen meiner Arbeit bin ich Herrn Dr. Ernst Reinhold zu besonderem Dank verpflichtet. Hilfreiche Unterstützung danke ich Herrn Dr. Josef Szövérfy, Herrn Dr. Armin Arnold und Herrn Dr. Erich von Richthofen.

⁵Nach eingehender bibliographischer Arbeit lagen mir folgende Schriften vor:

Ralph Farrell, "Shakespeares Sonette," Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung (Berlin, 1937), S. 200-218.

Friedrich Hoffmann, "Stefan Georges Übertragung der Shakespeare-Sonette," Shakespeare Jahrbuch, XCII (1956), 146 ff.

Ludwig Kahn, Shakespeares Sonette in Deutschland (Bern, 1935).

Karl Kraus, "Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare," Die Fackel, XXXIV (1932), Nr. 885-887, 45 ff.

Eugene Norwood, "Stefan George's Translation of Shakespeare's Sonnets," Monatshefte, XLIV (1952), 217 ff.

INHALTSVERZEICHNIS

	SEITE
VORWORT	v
EINLEITUNG STEFAN GEORGE ALS ÜBERSETZER	1
I. KAPITEL SHAKESPEARS 'PASSIONATE PILGRIM'	19
II. KAPITEL DAS PILGRIMMOTIV	23
III. KAPITEL SPRACHE UND STIL	41
IV. KAPITEL DIE LANDSCHAFT	61
V. KAPITEL MYTHOS	68
VI. KAPITEL EROS	74
ZUSAMMENFASSUNG	84
BIBLIOGRAPHIE	86
ANHANG	90

EINLEITUNG

STEFAN GEORGE ALS ÜBERSETZER

Für Stefan George war Übersetzungsarbeit ein wesentlicher Teil seines dichterischen Schaffens. Die Lust, Versgebilde von einer Sprache in eine andere "umzugießen"¹ liegt tief begründet in "der ursprünglichen reinen Freude am Formen."² "Schon der acht- und neunjährige Stefan George," sagt Bernt von Heiseler, "hat Verse geschrieben, bald wird eine eigene, romantisch klingende, vokalreiche Geheimsprache erfunden, für die George Grammatik und Wortschatz entwirft."³ Ernst Morwitz schreibt in seinem Kommentar zu den beiden Schlusszeilen des Gedichts URSPRUNGE,⁴ die in einer erdachten Sprache geschrieben sind, "dass sich unter den wenigen Dingen, die der Dichter im Handkoffer bis zu seinem Tod mit sich führte, ein blaues Schulheft im Oktavformat befand, das den ersten Gesang der Odyssee in

¹ Stefan George, Werke, 2 Bände (München, Düsseldorf, 1958), II, 7: "Der Verfasser dieser Übertragungen dachte nie an einen vollständigen Umguss der Göttlichen Komödie . . . "

² Werke, II, 233. Vorrede zur ersten Ausgabe der BLUMEN DES BÖSEN. (Die Titel der Werke und der Gedichte Georges werden hier wie in der Folge in Anlehnung an den Druck der vorliegenden Ausgabe mit Grossbuchstaben wiedergegeben.)

³ Lebenswege der Dichter (Gütersloh, 1959), S. 127 f.

⁴ DER SIEBENTE RING. TRAUMDUNKEL. Werke, I, 294 f. Die beiden Zeilen lauten: CO BESOSO PASOJE PTOROS / CO ES ON HAMA PASOJE BOÑ.

diese Sprache übersetzt enthalten und die Aufschrift Odysseas I getragen habe."⁵ "form" ist die Idee des Schöpfers George, "jenes tieferregende in maass und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die Meister sich von den nachfahren den künftlern zweiter ordnung unterschieden haben."⁶ In seiner Rede auf Stefan George ergänzt dies Gottfried Benn: "für George gilt: die Form ist Schöpfung; Prinzip, Voraussetzung tiefstes Wesen der Schöpfung; Form schafft Schöpfung. Sagen Sie für Form immer Zucht oder Ordnung oder Disziplin oder Form oder Anordnungsnotwendigkeit . . . das ist Georgesches Gebiet."⁷ Umdichtung und Dichtung stehen so von Anfang an als künstlerisch gleichwertig nebeneinander, ja es scheint, dass der junge George, der als Gymnasiast italienisch lernt um Petrarca, norwegisch lernt um Ibsen zu übertragen, nicht zuletzt auch den Monolog Egmonts in Verse giesst, die Umdichtung künstlerisch höher einschätzt als die Dichtung. So geschieht es, dass ein Nonnos von Panopolis, der im fünften Jahrhundert neben einem von Prunk und Leidenschaften taumelnden Riesenepos über den Zug des Dionysos nach Indien das Johannesevangelium in

⁵ Morwitz, Kommentar zu dem Werk Stefan Georges (Düsseldorf, 1960), S. 290. Der Kommentar lässt folgende Teile des Werkes ausser acht: Die Fibel, Auswahl erster Verse (1901). Tage und Laten. Aufzeichnungen und Skizzen (1903), den Schlussband mit Georges Jugenddichtungen und Gedichten in fremden Sprachen. Schliesslich bleiben alle Übersetzungsarbeiten Stefan Georges ohne Kommentar.

⁶ UBER DICHTUNG, Werke, I, 530.

⁷ Zitiert bei Franz Schonauer, Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Hamburg, 1960), S. 170.

griechische Hexameter umschreibt,⁸ über Homer gestellt wird: "wie manchmal die schwergelborenen verse des heissblütigen Agypters, die mänaden gleich jagen und brausen uns vor denen des alten Homer mit wollust erfüllten."⁹ Der Abiturient reist im Frühjahr 1888 nach England, und der Einundzwanzigjährige besucht im Jahr darauf Turin und Mailand, Paris und, nachdem er sich mit der Sprache vertraut gemacht hat, Spanien. Erstmals erscheinen Übertragungen Georges 1892 in den Blättern:¹⁰ Gedichte von Mallarmé, Verlaine, Moréas und de Regnier. Im Jahre 1905 sind die Arbeiten zu zwei Bänden angewachsen und erscheinen bei Bondi als Zeitgenössische Dichter, übertragen von Stefan George mit Übersetzungen aus dem Englischen (Rosetti, Swinburne, Dowson), aus dem Dänischen (Jacobsen), aus dem Niederländischen (Kloos, Verwey) und aus dem Flämischen (Verhaeren). Der zweite Band enthält Übertragungen französischer (Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, de Regnier), italienischer (d'Annunzio) und polnischer Dichtungen (Rolicz-Lieder). Die ersten Übertragungen aus Baudelaires Fleurs du Mal wurden 1894 in den Blättern abgedruckt;¹¹ 1901 erscheint das Werk in Buchform.¹² Im gleichen Jahre, wiederum in den Blättern,

⁸ Hubert Arbogast, "Stefan George und die Antike," AGORA, Schriften eines humanistischen Gymnasiums, IV, H. 11, 1953, 34.

⁹ LOBREDE AUF MALLARMÉ, Werke, I, 506.

¹⁰ Blätter für die Kunst, I. Folge, 2. Band (Berlin, Dezember 1892).

¹¹ Blätter, II. Folge, 1. Band (Berlin, Januar 1894).

¹² Stefan George, Baudelaire, die Blumen des Bösen. Umdichtungen. Enthält 106 von 152 Gedichten.

finden wir die ersten Übertragungen aus der Göttlichen Komödie,¹³ mit deren Arbeit George vermutlich Mitte der neunziger Jahre begonnen hatte¹⁴ und die erst mit der vierten, erweiterten Auflage im Jahre 1925 abgeschlossen wird.¹⁵ Als einzige Arbeit, der keine Teilveröffentlichungen vorausgingen und als einzige vollständige Übersetzung eines Werkes erscheinen 1908 die Shakespeareschen Sonette.¹⁶ Kurz vorher war bei Bondi der erste Band der Gundolfischen Shakespeare-Ausgabe erschienen,¹⁷ an deren Übersetzungsarbeit George wesentlichen Anteil hatte.¹⁸ Gundolf selbst sagt im Vorwort zur zweiten Auflage: "Nicht immer hat der Übersetzer, ein Empfänger des neuen Dichtgeistes, genügt, um Shakespeares Wort zu erreichen: notwendig musste bei Stellen der äussersten Spannung, Wucht und Eindringlichkeit die Hilfe des heutigen Meisters selbst mitwirken."¹⁹

Bei einer allgemeinen Untersuchung zur Übersetzungsarbeit Stefan Georges sollen im Wesentlichen zwei Erscheinungen näher betrachtet werden: Erstens die Stoffwahl, das heisst die Wahl

¹³Blätter, V. Folge, (Berlin, Mai 1901).

¹⁴Lorenzo Bianchi, Dante und Stefan George (Bologna, 1936), S. 6.

¹⁵Dante. Göttliche Komödie. Übertragungen von Stefan George, (Berlin, Bondi, 1925).

¹⁶Siehe Vorwort, S. V.

¹⁷Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben und zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf (Berlin, Bondi, 1908).

¹⁸Robert Boehringer, Mein Bild von Stefan George (München, Düsseldorf, 1951), S. 127 f.

¹⁹Neue Ausgabe in sechs Bänden (Berlin, 1920-21).

des zu übersetzenden Dichters und die Wahl eines bestimmten Werkes dieses Dichters, sowie die Auswahl der zu übersetzenden Stellen aus diesem Werk; zweitens Stellen aus Übertragungen, die als "missglückt" bezeichnet werden, weil sie neben Sprache, Stil und Geist den logischen Sinn des Originals verfehlen. Im ersten Punkt sollen umgekehrt auch die Aussparungen berücksichtigt werden: Weglassen gewisser Gedichte innerhalb eines Zyklus, Fortfall gewisser Strophen innerhalb eines Gedichts. Die missglückten Übertragungen seien als Extrem ein geeigneter Ausgangspunkt zum Verständnis von Stellen, die dem Original in mindestens zwei der oben angeführten Kriterien nicht gerecht werden.

Die Untersuchung wird sich hauptsächlich an die drei grossen Übertragungsarbeiten Georges halten: Die Sonette Shakespeares, Die Blumen des Bösen und die Göttliche Komödie. Der Einfachheit halber wird für jedes der drei Werke nur je eine literarkritische Arbeit herangezogen: Die Arbeit Ralph Farrells für die Sonette,²⁰ die Dissertation Salo Weindlings über die Übersetzung der Fleurs du Mal,²¹ sowie das Buch Dante und George von Lorenzo Bianchi.²²

Farrell behauptet "mit Sicherheit . . . , dass er [George] nur solche Werke übersetzte, deren Geist und Körper sich in der deutschen Sprache ziemlich genau nachbilden liessen."²³ Für Farrell

²⁰ Ralph Farrell, "Shakespeares Sonette," Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung (Berlin, 1937), S. 200 ff.

²¹ Salo Weindling, "Stefan George als Übersetzer Baudelaires," Ph.D. Dissertation (Ann Arbor: University Microfilms, 1953).

²² Bologna, 1936.

²³ Farrell, S. 179.

gibt es keine Zweifel an der Vollendung Georgeschen Könnens in Hinsicht auf die Umdichtung, und er sieht in der Tatsache, dass George gerade ins Deutsche übersetzt, einen grossen Vorteil. Das eigentliche Problem der Übersetzung aus dem Englischen sei nämlich das Problem der Sprache. Die englische und die französische Sprache zum Beispiel hätten einen ausgeprägten Charakter, der "sich gegen alle Überfremdungsversuche, gegen die wahllose Einführung neuer Stilarten"²⁴ stemme. "Die deutsche Sprache," fährt Farrell fort, "hat eine etwas andere Entwicklung durchlaufen; sie neigt dazu, einen mehr individualistischen Wortgebrauch zuzulassen und sich fremden Einflüssen anzuschmiegen, weil sie weniger zähe an einer Tradition festgehalten hat. Dieser bewegliche Charakter kommt der Sprache zugute, wenn es sich um Übersetzung handelt, weil sie sich dem fremden Stil leicht anpasst. Der fremde Stil wird nicht als fremd empfunden."²⁵ Zu ganz anderen Schlüssen als in seiner Einleitung²⁶ kommt Farrell jedoch in den einzelnen Abschnitten über die von George übersetzten Dichter. "Wenn die Wirkung der Übersetzung der des Originals nicht ganz ebenbürtig ist, weil an die Stelle der schwellenden Leidenschaft Rosettis das gebändigte Ebenmass Georges tritt, so liegt das am Wesen der deutschen Sprache. Dieses Ebenmass ist ein Kennzeichen von Georges Stil, aber führt in der Übersetzung keinen Missklang herbei."²⁷

²⁴ Farrell, S. 181.

²⁵ Farrell, ebenda.

²⁶ Einleitung zum achten Kapitel: "Übersetzungen aus dem Englischen," S. 179.

²⁷ Weindling, S. 190.

Salo Weindling, auf den Vorwurf verschiedener Kritiker ein-
 genend, dass schon "auf Grund der Unterschiede in der geistigen
 Grundhaltung und in Kunstübung der beiden Dichter der Hauch einer
 der Vorlage fremden Geistigkeit" in der Umdichtung zu verspüren
 sein werde, stellt fest, der vorherrschende Eindruck sei der "der
 Wort-, Bild- und Sinntreue."²⁸ Der Verfasser gibt zu, dass der
 Reimklang oft "eine Abweichung von Wort- und Bildtreue bedingt,"
 besteht jedoch darauf, dass die "Sinntreue nicht beeinträchtigt"²⁹
 werde. Weindling fährt fort: "Zuweilen hat eine derartige Ab-
 weichung geradezu den Zweck, den Sinnzusammenhang folgerichtiger [!]
 herauszuarbeiten." Dennoch muss er eingestehen, dass das Georgesche
 Element in der Umdichtung nicht zu verkennen sei. Es verriete
 sich--und damit widerspricht sich Weindling wie Farrell--"in der
 Sinnverdunkelung, die durch Wortwahl, Wortverknappung und Wort-
 stellung hervorgerufen sein kann"³⁰ (die ihrerseits durch Reim-
 zwang hervorgerufen sein können und es in vielen Fällen auch sind).
 Auf die programmatisch gestellten Fragen, wie es mit dem Grad der
 Übersetzungstreue stehe und inwieweit es sich bei diesen "Um-
 dichtungen" um ein neues Kunstwerk handle, das dem eigenen
 Formwillen gehorche,³¹ antwortet Weindling nach einer sehr sauber
 durchgeführten Untersuchung mit der vorsichtigen Feststellung,

²⁸Weindling, S. 1.

²⁹ebenda.

³⁰Weindling, S. 3.

³¹Weindling, S. 6.

dass die Treue zur Vorlage sich "als die stärkere Komponente" erweise.³² Übersehen wird, dass mit dem Beleg der vorherrschenden Wort-, Bild- und Sinntreue das Argument der "fremden Geistigkeit" nicht entscheidend widerlegt ist. Tatsächlich wird diese Formulierung in der Zusammenfassung auch nicht gebraucht.

Lorenzo Bianchi bespricht die Probleme der Persönlichkeit des Erlebnisses und der Erlebnisform, des Glaubens, der Gestaltung und der Sprache bei Dante und George und analysiert im Anschluss drei aus der Göttlichen Komödie übersetzte Stücke.³³ Bianchi diskutiert und anerkennt die sprachliche, formale und künstlerische Arbeit des Umdichters. In seinem Urteil über den Geist der Übertragung kommt er jedoch zu dem Schluss, "dass trotz dieses Bemühens um Nähe in wesentlichen dichterischen Dingen dennoch letztlich eine Georgesche Dichtung entsteht."³⁴

Nach dem Überblick über diese drei literarischen Werke mag nun mit ihrer Hilfe ein Blick in die Stoffwahl Georges folgen. Nach dem oben angeführten Zitat³⁵ steht für Farrell fest, dass der Masstab, nach welchem George zu übertragende Dichtung auswählte, die dem Geist und Körper des Originals angemessene Nachbildungsmöglichkeit war. Es stünde fest, sagt Farrell weiter, dass George seine Übersetzungstätigkeit jeweils dann abbrach,

³²Weindling, S. 174.

³³ODYSSEUS LETZTE FAHRT, (Inferno XXVI, 76-142), DIE BEIDEN ENGEL, (Purgatorio VIII, 1-36), ERMAHNUNG AN DEN LESER. EINTRITT IN DEN MONDHIMMEL (Paradiso II, 1-48), Werke

³⁴Bianchi, S. 59.

³⁵Siehe Fussnote 24, S. 5.

wenn seine Inspiration erloschen war.³⁶ Da wir uns in unserer Betrachtung wesentlich an die Sonette Shakespeares halten wollen , so muss die Frage der Auswahl zunächst unbeantwortet bleiben, denn George hat dieses Werk als einziges vollständig übertragen. Die drei Sonette aus dem Passionate Pilgrime sind natürlich eine Auswahl; doch sie werden weder von Farrell noch von irgend einem der anderen Kritiker besprochen oder erwähnt. Sie sollen deshalb im Verlaufe dieser Abhandlung auf diesen Punkt hin genauer untersucht werden. Weindling berührt das Problem der Auswahl. Er diskutiert den Vorwurf, dass George die Gedichte, die seinem eigenen Wesen nicht entsprochen hätten, einfach übergangen habe.³⁷ Er zieht sogar die Auslassung von "Une Charogne"³⁸ heran, um zuzugeben, dass zwar "persönlicher Widerwille und klassischer Abscheu vor dem Verwesen und überhaupt der Zerstörung des Leibes, der für George mehr und mehr göttlich wird,"³⁹ den Dichter bewogen haben mag, von der Umdichtung abzusehen, dass jedoch auch in diesem starken Fall die Abneigung nicht den Ausschlag gegeben habe. Nicht des Immoralismus oder krassen Realismus der Vorlage wegen habe George diese sechsundvierzig Gedichte zu übertragen unterlassen, "sondern in der richtigen Erkenntnis, dass sie dem Gesamtbild Baudelaires nichts zufügen . . . "⁴⁰ heisst es in der

³⁶ Farrell, S. 179.

³⁷ Farrell, S. 12.

³⁸ Siehe Anhang.

³⁹ Weindling, S. 12.

⁴⁰ Weindling, S. 172.

Zusammenfassung, ohne dass sich der Verfasser in diesem Punkte auf ein entscheidendes Argument berufen könnte. Bianchi kommt in seiner Zusammenfassung zu dem Schluss, George stelle durch seine Auswahl eine möglichst aus ihren metaphysischen Zusammenhängen gelöste, verzauberte Welt dar. "Statt des Gesamtdomes" des Danteschen Werkes gebe er "eine persönliche Auswahl von Stellen, die dem eigenen Bedürfnis Georges entsprachen."⁴¹

Nach diesem kurzen Überblick erkennt man deutlich, wie Bianchi und Weindling in der Frage der Auswahl bei gleichem formalen Sachverhalt (denn die Fleurs du Mal wollen im Sinne Baudelaires durchaus als Kunstganzes gesehen werden im gleichen Geiste, wie George etwa den Siebenten Ring als Kunstganzes sieht) zu genau entgegengesetzten Ergebnissen kommen. Weindling spricht dem Übersetzer das Recht und die Fähigkeit zu, entscheiden zu können, wie bei einer Auswahlübersetzung der Eindruck des Gesamtbaus des Originals gewahrt bleibe. Freilich wird George damit weit mehr unterstellt als in seiner Absicht lag. Zunächst einmal gesteht der Dichter in seiner Vorrede ein, dass er seine Arbeit als abgeschlossen betrachte, "nachdem er seine Möglichkeiten erschöpft sah." Zum zweiten macht er mit seinem Schlusssatz deutlich, dass er mit seiner Arbeit "weniger eine getreue nachbildung als ein deutsches denkmal geschaffen"⁴² sehen möchte. Bezeichnend ist ja auch die Art der Titelgebung bei den Fleurs

⁴¹ Bianchi, S. 60.

⁴² Werke, II, 233.

du Mal. Georges Name steht hier voran (Stefan George. BAUDELAIRE, DIE BLUMEN DES BÖSEN), während beispielsweise bei der Shakespeare-Übertragung der des Originaldichters voransteht (SHAKESPEARE. SONETTE. UMDICHTUNG VON STEFAN GEORGE). Schliesslich fällt es auf, dass im Falle der vollendeten Übersetzung des Gesamtwerkes der Untertitel UMDICHTUNG heisst, also als Einheitsbegriff im Singular steht, während er in den Titeln der Fleurs du Mal und der Schlussfassung der Göttlichen Komödie pluralisch erscheint: UMDICHTUNGEN im ersteren, ÜBERSETZUNGEN im letzteren. Die Frage nach dem Geist der Umdichtungen ist so im Falle der Fleurs du Mal rasch beantwortet, wenn man weiss, was es in der Sprache Georges heisst, "ein deutsches denkmal schaffen": nämlich ein Kunstwerk zu errichten, wie es in der Vollendung nur der "heutige Meister" selbst beherrscht. Folgerichtig erkennt Bianchi die Richtlinien der Georgeschen Auswahl, die der Dichter selbst in seiner Vorrede aufstellt: "was er aber fruchtbar zu machen glaubt ist das dichterische . ton bewegung gestalt: alles wodurch Dante für jedes in betracht kommende volk (mithin auch für uns) am anfang aller Neuen Dichtung steht."⁴³ Zwei hauptsächliche Merkmale darf man also dem Auswahlprinzip Georges zuschreiben:

Einmal die Einsicht, dass Kraft und Mittel des Übersetzers nicht ausreichen, die Form der Vorlage zu meistern. In diesem Punkt geht George, wie wir später an einem Beispiel sehen werden, soweit, dass er einzelne Strophen aus einem Gedicht weglässt;

⁴³ Werke, II, 7.

zum zweiten die Erfahrung, dass Geist und Gehalt des Originals der Idee des Dichters nicht entsprechen. Beide Kriterien sind nicht voneinander zu trennen und wirken zusammen. Ebenso lassen sie sich positiv formulieren: George trifft seine Auswahl in der Weise, dass er nur solche Dichtungen "erfolgreich" überträgt, die ihrer Form nach dem Formempfinden und ihrem Geist nach der Idee des Meisters entsprechen. Hier muss sofort der Einwand gemacht werden, dass dies in vielen Fällen nicht zutreffe, dass George vielmehr sich oft an Themen heranwage, die seinen formalen und idealen Grundsätzen nicht gerecht werden, ja sogar mit ihnen in Widerspruch stehen. Es wurde oben das Wort "erfolgreich" gebraucht. Es wird zugegeben, dass die in beiden Punkten angeführten Forderungen den Idealfall darstellen, der natürlich nie erreicht werden kann. Entscheidend für die Auswahl ist also genauer gesagt der Grad, in welchem die Vorlage sich diesem Idealfall nähert. Wichtig ist die Tatsache, dass George hierbei mit ungewöhnlichen und der deutschen Sprache oft fremden Sprach- und Stilmitteln und mit diktatorischer Deutung des Gehaltes nachhelfen muss, wenn die vorliegende Dichtung dem erwähnten idealen Zustand nicht entspricht. Dieser Umstand bereitet Deutern wie Farrell und Weindling, die allgemein die Ansicht vertreten, die Georgesche Übersetzung sei eine möglichst getreue Wiedergabe des Originals in Stil und Gehalt, einige Schwierigkeiten. Farrell verstrickt sich in Widersprüche

"Sein persönlicher Stil kommt nur selten zum Ausdruck und verträgt sich dann fast immer mit dem Geist des Originals."⁴⁴

"Das Präziöse ist in seinen Übersetzungen wie in seinem eigenen Werk vielmehr eine Begleiterscheinung des Dranges nach originellem Ausdruck als ein Ziel an sich."⁴⁵

"Wenn bei dieser Übersetzungsmethode etwas Präziöses im Eindruck mitschwingt, so ist es Georges Versuch zuzuschreiben, Shakespeare im Original einzufangen, wenn auch manchmal rücksichtslose Sprachvergewaltigung damit verknüpft ist."⁴⁶

Farrell sieht sich daher genötigt, Preziosität und Sprachvergewaltigung positiv zu deuten und stellt fest,

ein Dichter müsse nicht notwendigerweise unpoetisch sein, wenn er die Sprache vergewaltigt.

Ein Übersetzer darf der Sprache Gewalt antun, wenn es um die Frage der Genauigkeit geht.

Gewaltsamkeit muss sich dem Ganzen harmonisch eingliedern.

Hierauf folgt schliesslich das Geständnis:

"Da bei George das Präziöse das Schwungvolle zum Teil verdrängt, sind diese Bedingungen nicht ganz erfüllt."⁴⁷

Weindling bringt Georges stilistische Gewalttaten in einer Reihe positiv gesehener Stil Kategorien unter:

⁴⁴ Farrell, S. 180.

⁴⁵ Farrell, S. 204.

⁴⁶ Farrell, S. 210.

⁴⁷ Farrell, S. 210.

1. Wortneuschöpfungen, "in denen der Wille zu anschaulicher Deutlichkeit und zum Wesentlichen sich ausspricht."⁴⁸
2. Typisierung oder Verallgemeinerung des Besonderen.⁴⁹
3. Veredlung,⁵⁰ Bildveredlung,⁵¹ Veredlung des Bedeutungsgehaltes,⁵²

braucht jedoch zusätzlich einen Anhang, in dem er "missglückte Übertragungen" aufführt⁵³ und gesteht schliesslich "in einigen Fällen" den Durchbruch Georgescher Welt und Kunstanschauungen ein.

Man sieht leicht ein, warum in Bianchis Arbeit die "Missglückten Übertragungen" nicht die gleiche Schwierigkeit bereiten, wie bei Farrell und Weindling, dass sie nämlich schlecht ins System passen. Denn es liegt nicht daran, dass es in Georges Übersetzungen aus der Göttlichen Komödie an sprachlichen und stilistischen Gewalttaten sowie an diktatorischer Deutung des Sinnes und Geistes der Vorlage fehlt. Bianchi ist einfach frei von jener Voreingenommenheit, die in dem prophetischen Wahrheitsanspruch des Sehers und Meisters und seiner

⁴⁸Weindling, S. 174.

⁴⁹ebenda.

⁵⁰Weindling, S. 159 f.: "Die Sprache Baudelaires ist manchmal so gewollt trivial, seine Wortwahl manchmal so krass realistisch, dass George nicht immer seinem Dichter folgen kann." (!)

⁵¹Weindling, S. 163: Theodor von Banville wird von Baudelaire verglichen mit einem "jungen Lämmel, der seine Geliebte zu Boden wirft," "jeune ruffian terrassant sa maîtresse." George "veredelt" das Bild: "Ein junger bravo der sein lieb erdolche."

⁵²Weindling, S. 174.

⁵³Weindling, S. 176.

Jünger ihre Ursache hat und jede Kritik am Priester-König als ein Sakrileg ansehen muss und will. Dies ist auch der Grund, weshalb alle dem "Kreis" entstammende oder ihm nahestehende Literatur zwar biographisch ausserordentlich wichtig ist, jedoch zu einem objektiven Urteil über Georges dichterisches Schaffen noch keine entscheidenden Beitrag leisten konnte. Bianchi urteilt nüchtern und real; von drei Teilübertragungen Georges analysiert er Vers für Vers philologisch, künstlerisch, geistesgeschichtlich. Er schmälert keineswegs die Verdienste des Übersetzers und anerkennt oft genug die Genialität der form-schöpferischen Leistung. Ebenso offen werden aber auch die Mängel unter die Lupe genommen, und die Motive sprachlicher, stilistischer Mängel und Umdeutung des Gehaltes klar erkannt. Weindling arbeitet exakt, und voll ausschöpfend, wertet jedoch von vornherein auf ein positives Gesamturteil hin aus. Der grösste Wert dieser Arbeit liegt wohl in der Materialsammlung und genauen Beobachtung. Farrells Arbeitsweise mag an einem Beispiel erläutert werden: an der Besprechung der Übersetzung von Swinburnes Fragoletta.⁵⁴ George lässt hier zwei Strophen fort-fallen: die fünfte und die zwölfte. Das Gedicht ist ein leiden-schaftlicher Gesang an die Liebe und zeichnet alle Höhen und Tiefen leidenschaftlicher Hingabe. Bezeichnend sind die vielen emphatischen "Ah" und "O", die George nur an drei Stellen

⁵⁴The Poems of Algernon Charles Swinburne (London, 1909), I, 82 ff.

übersetzt. Schon in der ersten Zeile wird der Anruf von George unterdrückt:

O Love! what shall be said of thee?

Wie · Liebe · soll man dich verstenn?⁵⁵

In der dritten Strophe wird der bewundernde Anruf ebenfalls zur glatten Frage gedämpft:

. . . or what groves
concealed thee, o mysterious flower,
O double rose of loves,

. . . welches moos
verbarg dich blume wundersam?
O liebes-doppelros--

Die fünfte Strophe ist ein erster Höhepunkt in diesem Gedicht:

O sole desire of my delight!
O sole delight of my desire!
Mine eyelids and eyesight
Feed on thee day and night
Like lips of fire.

Diese Strophe hat George nicht übersetzt. Auch in der letzten Strophe hat George den zweimaligen O-Ausruf reduziert:

O bitterness of things too sweet!
O broken singing of the dove!

Gift dass in solcher süsse schleicht!
O sterbensmüder taubengruss!

und das zweimalige "ah" in der elften Strophe ganz unterdrückt:

Thou hast a serpent in thine hair,
In all curls that close and cling;
andah, thy breast-flower!
Ah love, thy mouth too fair
To kiss and sting!

⁵⁵Werke, II, 355.

Die Schlange sitzt in deinem Haar
 In aller Locken Welle und Strich
 Und deines Busens Blume gar!
 Dein Mund zu Hold fürwahr
 Für Kuss und Stich . . .

Sollen die drei Punkte den Fortfall der zwölften Strophe andeuten?
 Sie nämlich bildet den Höhepunkt des Gedichtes, die leidenschaftliche Forderung des Dichters an die Liebe:

Cleave to me, love me, kiss mine eyes,
 Sate thy lips with loving me;
 Nay, for thou shalt not rise;
 Lie still as Love that dies
 For Love of thee.

Um den Unterschied im Stil deutlich zu zeigen, mag es genügen hier noch zwei Zeilen der siebten Strophe anzuführen:

Thy sweet low bosom thy close hair,
 Thy strait soft flanks and slenderer feet,

 Süß flache Brust . Haupt dichtgehaart.
 Sanft grade Hüfte . schlanker Fuss.

Farrell schreibt zu diesem Gedicht: "Zwei Strophen kann George in einem Gedicht auslassen, ohne dass das Ganze eine Beeinträchtigung erfährt. Von diesen Strophen . . . liess die fünfte für den Übersetzer Klagschwierigkeiten aufkommen (der vorwiegende Laut ist das englische "i"), aber über die Gründe, die George zur Auslassung der anderen Strophe veranlassen, lässt sich nichts aussagen. Das Einzige, woran George hier zu erkennen ist, ist die Vorzüglichkeit der Übersetzung Sein eigener Stil spricht nur selten mit."⁵⁶

⁵⁶ Farrell, S. 192.

Es war die Aufgabe der Einleitung, einen Überblick zu geben über die Tätigkeit Stefan Georges als Übersetzer und an Hand seiner drei grossen Umdichtungen auf einige wesentliche Merkmale seines Formschaffens hinzuweisen.

I. KAPITEL

SHAKESPEARES 'PASSIONATE PILGRIME'

"The passionate Pilgrim, a piratical volume issued under Sh.'s name in 1599, has provoked lively, indeed at times heated, discussion."¹ So lautet der einleitende Satz zur Textkritik in der Variorum-Ausgabe. Die Sammlung enthält zwanzig Dichtungen, vierzehn im ersten und sechs in einem mit dem Titelblatt SONNETS/ To sundry notes of Musicke versehenen zweiten Teil, den wir bei unserer Untersuchung unberücksichtigt lassen dürfen. Die Titelseite des ersten Teiles trägt den Namen Shakespeares und das obengenannte Jahr: THE/PASSIONATE/PILGRIME./By W. Shakespeare./ AT LONDON/ Printed for W. Iaggard, and are/to be sold by W. Leake, at the Grey-/hound in Paules Churchyard./1599.²

Der Passionate Pilgrime ist kein gerundetes Ganzwerk wie Venus und Adonis, Lucrece oder Lover's Complaint. Die hier zusammengefügtten Dichtungen unterscheiden sich zunächst der Form nach: I, II, III, IV, VI, VIII und IX sind Elisabethanische Sonette (drei Quatrains fünffüssiger Jamben mit bevorzugt

¹ A New Variorum Edition of Shakespeare. The Poems, edited by Hyder Edward Rollins (Philadelphia-London, 1938), S. 524.

² Variorum, S. 465.

männlichem Ausgang gefolgt von einem Reimpaar gleichen Masses). Von allen Herausgebern werden I, II und III als Varianten der Shakespeareschen Sonette CXXXVIII, CXLIV und als Longavilles Sonett an Maria³ angesehen. Nummer V, ein Sonett mit sechsfüssigen Jamben und deutlicher Zäsur nach der dritten Hebung in jeder Zeile sowie weiblichem Ausgang in Zeile 1 und 3 des dritten Quatrains wird von allen Herausgebern als das Sonett Berowne's an Rosalie⁴ angesehen. Auch XI ist dem Aufbau nach ein Elisabethanisches Sonett mit Blankverszeilen. Allerdings fällt die Häufung der Doppelreime auf, die dann auch als Argument gegen die Autorschaft Shakespeares angeführt wurde.⁵ Nummer V ist ein zwölfzeiliges Sonett ohne Schlusspaarreim und führt auch sonst Unregelmässigkeiten. Schliesslich bleiben zwei Stanzepaare X und XIII; ferner VII, ein Gedicht aus drei Stenzen und XIV, eines aus fünf Stenzen zusammengesetzt.

Auch inhaltlich ist die Sammlung locker gefügt, doch erinnert der einheitliche Ton, bei dem das Elegische überwiegt, in manchem an die Sonette. Reflexionen eines oder einer Liebenden werden viermal unterbrochen durch je ein pastorales Bild, Venus und Adonis darstellend: IV, VI, IX, XI. In Bezug auf diese vier Sonette wird Shakespeares Autorschaft vom grossen Teil der Kritiker zumindest stillschweigend anerkannt. Auch im Falle des

³Love's Labours Lost IV, iii, 60-73, Variorum, Band XIII.

⁴ebenda IV, ii, 109-122.

⁵So von Dowden. Variorum, S. 545.

Sonettes XI, das bereits 1596 mit dem Titel Fidessa more chaste than kinde unter dem Namen Griffins erscheint, bleiben eine grosse Anzahl der Kritiker bei der Auffassung, nichtsdestoweniger handle es sich hier um ein Sonett Shakespeares.⁶ Ein weiterer Ansatzpunkt der Kritik ist die Verwandtschaft der vier Sonette zur Venus und Adonis-Dichtung. Kriterien der Untersuchungen sind Namen (Cytherea für Venus), Landschaft und literarische Belege. Dennoch werden im allgemeinen auch unumstösslich scheinende Ansichten überzeugend widerlegt.

In seiner Ausgabe 1790 stellte Malone "all those which relate to Adonis"⁷ zusammen, das heisst, die ersten sechs Gedichte des Passionate Pilgrime sind für ihn IV, VI, IX, XI sowie XII und X.⁸ Die beiden Ausgaben des Passionate Pilgrime von 1612 bringen auch übereinstimmend im Titeltext zum Ausdruck: The/Passionate/Pilgrim/Or/Certaine Amorous Sonnets/betweene Venus and Adonis/newly corrected and augmented./By W. Shakespeare/. . . .

Kritiker, die von der dargestellten Landschaft in den vier Sonetten ausgehen, können nur IV und VI auf eine Feder zurückführen. Dem schäferlichen Adonis in IV und VI steht der Jäger

⁶ So zum Beispiel Richard Greene " . . . argues that the sonnet is out of place and tone in Griffin's fidessa, and that Shakespeare composed it. All four Venus-Adonis sonnets, he declares, must be ascribed to Sh. or else none of them." Ebenda.

⁷ zitiert in Variorum, S. 539.

⁸ Variorum, S. 539. Allgemein wird X als Venus' Klage um den toten Adonis angesehen ("sweet rose, fair flower": nach dem Mythos der aus dem Blut Adonis' entsprungenen Rose oder Anemone). Die einfachste Deutung von XII sieht einen Vergleich der Jugend Adonis' mit dem Alter des Gottes Mars, ebenfalls in Venus' Mund.

in IX gegenüber. So gesehen sind für einige Kritiker nur IV und VI sicher von Shakespeares Hand. Die Forschung ist bisher über Fragen der Textkritik nicht hinausgekommen und ein Versuch, die Sammlung auf Grund der sinnvollen Anordnung der Gedichte als sinnvolles Ganzes zu sehen, steht noch aus. Wenn auch der Versuch einer eingehenden Deutung hier unterbleibt, so mag doch die Tatsache als Anhaltspunkt dienen, dass der Passionate Pilgrime hier als eine Anthologie gesehen wird, deren Thematik durch den Titel eindeutig festgelegt ist und deren Gehalt auf Grund der Reihenfolge der Einzelgedichte als sinnvolles Ganzes erscheint.

II. KAPITEL

DAS PILGRIMMOTIV

Der Titel, von der Forschung allgemein Jaggard zugeschrieben, hat im Laufe der Jahrhunderte zu mancherlei Protesten und Fragezeichen, aber ebenso begeisterten Zustimmungen Anlass gegeben. Die Gegner wollen keine Beziehung des Titels zum Inhalt der Sammlung sehen. Um die Klärung haben sich besonders Dowden und Adams bemüht. Beide erwähnen die häufige Erscheinung des Pilgers in der Literatur der Elisabethanischen Zeit.¹ Ähnliche Titel sind jedenfalls in jener Zeit recht häufig: "Passionate Hermit," "Passionate Poet," "Passionate Shepherd."² Schliesslich hat Shakespeare selbst eine Vorliebe für das Bild des Pilgers, wenn es gilt, die Ruhelosigkeit des "amorous wanderer" darzustellen. Ein treffendes Beispiel ist das Sonett XXVII, Zeile 3 ff.:

But then begins a iourny in my head
To worke my mind, when boddies work's expired.
For then my thoughts (from far where I abide)
Intend a zelous pilgrimage to thee;

¹ "Pilgrim," sagt Adams, werde gebraucht "in the well-known sense of 'Lover'." Dowden äussert: "The pilgrim lover . . . was a well-known person to the literature of the time of Elizabeth." Später fügt er hinzu: "The name Passionate Pilgrime was in alliterative fashion of the time, and it suggested romance and love." Zitiert in A New Variorum Edition of Shakespeare. The Poems, edited by Hyder Edward Rollins (Philadelphia-London, 1938) S. 524.

² ebenda.

Das Modewort "passionate" gibt den Zustand des Verliebtseins wieder: Liebe und unerfülltes Verlangen. Übersetzer haben stets einer der beiden Bedeutungen den Vorzug gegeben, ohne ein volles Equivalent gefunden zu haben: Amoureux, innamorato, apasionado, der verliebte, der leidenschaftliche, der liebende.³

Sind bei Shakespeare "Pilgrim" und "Pilgerfahrt" bevorzugte Metaphern, das schäferliche Bild des ruhelosen Liebenden zu zeichnen, so nimmt der Gebrauch des gleichen Bildes bei George universale Bedeutung an. Die Pilgerschaft kennzeichnet die Grundhaltung des Menschen und Dichterfürsten George, der nach den Worten Diotimas umhergeht, "das Schöne zu suchen, worin er erzeugen könne":⁴ "Wenn ihr auf langen Fahrten nach der Schöne/Beladen seid mit reichen Lebens bunter Beute. . . ." ⁵ Seit dem "Aufbruch" im Frühjahr 1888 hat George abgesehen von den letzten fünf Monaten seines Lebens in Minusio nie einen festen Wohnsitz gehabt. Er ist der unbehauste Mensch: "Im elterlichen Hause in Bingen besitzt er ein Zimmer, doch weder dem Hause noch der Stadt fühlt er sich verbunden. Die meiste Zeit ist er auf Reisen, hält sich für Wochen und Monate in Darmstadt, Heidelberg, München, Berlin auf oder im Ausland. Er wohnt bei Freunden und ist peinlich

³ebenda, S. 526.

⁴Platon, Sämtliche Werke, II, Symposium. In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher (Hamburg, 1959), S. 237 f [209b].

⁵Stefan George, TAFELN: AN KARL UND HANNA, Werke, 2 Bände (München-Düsseldorf, 1958), II, 324.

darauf bedacht, dass seine jeweilige Adresse nur wenigen Vertrauten bekannt wird."⁶ George hat alle Lebensbereiche in seine Sündung einbezogen. Nicht der kleinsten menschlichen Neigung war ein Eigenleben gestattet. George hat schlechthin sein Dichtertum gelebt. Sesshaftigkeit ist nach seiner Idee unvereinbar mit der Lebenshaltung des "Suchers." Hier liegt eine tiefere Begründung des Zölibats. Es ist die Haltung des Kreuzfahrers, der sich aus dem Dienst der "herrin" lösen muss, um auf "fanrt" zu gehen, dem Höchsten zu dienen. Nur hier und da darf sich der "wanderer" "rast" gönnen auf seiner "pilgerfahrt." Immer mahnt ihn eine Stimme zum "aufbruch," zur "neuen ausfahrt" und immer muss er darauf bedacht sein, nicht zu "verliegen." George entnimmt den sein Pilgertum kennzeichnenden Wortschatz der Kirchensprache, der Terminologie des höfischen Ritters und Kreuzfahrers. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang der Name der heute als offizielles Organ des Georgekreises angesehenen Zeitschrift : Castrum Peregrini.⁷ Verwey hat George in seiner tweemaandelijksch Tijdschrift einen "Pilgrim" und "Priesterkönig" genannt.⁸

⁶ Franz Schonauer, Stefan George in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten (Hamburg, 1960), S. 59.

⁷ Einer freundlichen Mitteilung von Herrn Donald White, Amherst College, Mass., verdanke ich folgende Auskunft: Der Name geht zurück auf eine von den Kreuzfahrern im 13. Jahrhundert errichtete Festung im Heiligen Land, die als Castrum peregrini, Castrum peregrinorum oder Chastel Pelèrin überliefert ist. Wolfgang Frommel, der in den zwanziger und dreissiger Jahren in indirekter Verbindung mit dem Georgekreis gestanden hatte, gab jenen Namen seinem Zufluchtsort in Amsterdam, wo er während des zweiten Weltkrieges als Emigrant lebte und mit jungen deutschen und holländischen Freunden zusammenkam, um aus der Dichtung des Meisters zu lesen. Die Zeitschrift gleichen Namens erscheint dort seit 1951. Herr White arbeitet an einer Dissertation "Castrum peregrini and the heritage of Stefan George."

⁸ Franz Schonauer, S. 73.

Auffallend ist die Häufigkeit der Titel im Werk Georges, die mit Pilgertum und Pilgerschaft im Zusammenhang stehen.

PILGERFAHRTEN (1891) heisst der zweite Gedichtzyklus. Von da an kehrt das Motiv in fast allen Werken wieder. In den BÜCHERN⁹ finden sich Gedicht-Titel wie DER AUSZUG DER ERSTLINGE, IARENDE SCHAR, DER WAFFENGEFAHRTE, VOM RITTER DER SICH VERLIEGT, SÄNGE EINES FAHRENDEN SPIELMANNS und Gedichteingänge "wo am letzten rastort reiter," "Er liess sich einsam hin auf hohem steine;" WALLER IM SCHNEE heisst ein Gedicht im Zyklus DAS JAHR DER SEELE (1897); DER TEPPICH DES LEBENS (1899) enthält die Titel ROM-FAHRER und FAHRT-ENDE, im SIEBENTEN RING (1907) erscheinen TEMPLER, EINZUG, WALLFAHRT, HEIMGANG, im NEUEN REICH (1928) DIE TORICHTE PILGERIN.

Weit deutlicher wird diese Lebenshaltung im Wortschatz und in der Bildwahl der Georgeschen Dichtung. Es erscheinen: Pilger, Pilgermantel, Pilgerhut, Pilgersmann, Pilgerkuten, Mantel Stab; Schar, Schreiter; Wanderer (neun mal), Wanderung (sechs mal), Wandertum, Wandel; Fahrt (fünfzehn mal, einschliesslich Komposita wie Wallfahrt), Fahr (elf mal, einschliesslich Komposita wie Gefahr), Fährte, Fährde, Fähre; Zug, Stapf, Reise; Weg (zweiunddreissig mal), Pfad (sechszwanzig mal), Bahn (fünfzehn mal), Strasse (acht mal); schliesslich Rast (acht mal) und Ziel (neun mal). Dazu die Verben wallen (fünf mal), wandern (sechs mal), wandeln (vierundzwanzig mal), schreiten (fünfundzwanzig mal), ziehen (sechzehn mal), fahren (sechs mal), stapfen, rasten.

⁹DIE BÜCHER DER HIRTEN UND PREISGEDICHTE DER SAGEN UND SÄNGE UND DER HÄNGENDEN GARTEN, 1895.

Am Beispiel "bahn" sei gezeigt, wie das Attribut wertet und feststellt, ob sich der Sucher auf dem rechten Weg befindet

O lass mich ungerühmt und ungehasst
Und frei in den bedingten bahnen wandeln. (I, 50)¹⁰

Kaum deuten dir gehorsam offne bahnen
Nach den ersehnten höchsten stufen. (I, 99)

Eine kleine schar zieht stille bahnen. (I, 175)

Alt, dunkel, düster, finster bezeichnen den "irrweg" des
Dichters:

Die alte bahn führt nicht zum ziel. (I, 453)

Ich hasste die vergeblich dunklen bahnen. (I, 215)

Schon im ersten Gedicht der FIBEL (II, 470), einer Sammlung aus den
Jahren 1886 und 1887, erscheint das Bild:

Ich wandelte auf öden düstern bahnen
Und planlos floss dahin mein leben .
In meinem herzen war kein hohes streben
Es schien mich nichts an schönheit zu gemahnen. (II, 470)

Oft treten die Bilder der Wallfahrt gehäuft auf, wie in dem
Gedicht FAHRT-ENDE

Wir schritten redend auf den Tempeldielen
.....
Du hörtest staunend mich nach langem wandern
.....

Ich hasste die vergeblich dunklen bahnen . .
Nun deine trauerboten mich erschüttern

Wall ich verträumt wohin du gern entflohest (I, 215)

¹⁰Angaben nach deutschen Zitaten beziehen sich auf Band und
Seite der Werke.

oder in dem Gedicht XXI des VORSPIELS

So lang noch farbenrauch den berg verklärte
 Tand ich auf meinem zuge leicht die fährte

Nun schreitet niemand der für kurze strecke
 Desselben ganges in mir hoffnung wecke
 Mit noch so kleinem troste mir begehrt.
 So ganz im dunkel wallt kein wanderer mehr.

.
 Ein fahler dunst um kalte wälder braut
 Verwischt die pfade ohne licht und laut. (I, 135)

Verbunden mit der Reise, der Fahrt, dem Zug des Wanderers und Pilgers sind die Bilder der Rast und des Ziels. Auch hinter unscheinbaren Bildern steht das höchste Ziel, die Schau des Schönen selbst:

Ein weiser ist nur wer vom gott aus weiss.
 Durchs heilige feld komm ich geschritten
 Mit dir dem heiligen ziele zu . . . (I, 391)

und die Rast steht oft als willkommene Unterbrechung seiner Irrfahrten, in denen er wieder Kraft schöpft. Aber sie hat gleichzeitig etwas Brohendes, indem sie ihn vom Ziele fernhält und ihn mit ihrer Bequemlichkeit versucht, vom ruhelosen Umherstreifen abzustehen. Aber der Dichter weiss,

Dass die erkoren sind zum höchsten ziel
 Zuerst durch tiefste öden ziehn . . . (I, 418)

und er sieht als Vorbild den "Herrscher des längsten weltreiches"
 der "als jüngling auf seiner blumigen bahn die ewigen zeichen
 fand (I, 525)

Es ist jedoch nicht der Wanderer allein, der auf der Suche ist. Er hat einen Begleiter, seinen Leiter. All sein Wandern ist ein Wandern in der Gefolgschaft dieses Geistes und alle Irrungen

rühren nur daran, dass er nicht den rechten Sinn seines Rates erkannt oder seinen Befehl verworfen hat. Dieser Geist erscheint vom **TEPPICH DES LEBENS** an in der Gestalt des Engels, vom **Maximin-erlebnis** an in der Gestalt des Gottes selbst:

Ich bin freund und führer dir und ferge. (I, 176)

Steigst du noch mit wirrem haare
Durch verbotene bezirke?
Flehst dass ER sich offenbare? (I, 260)

Lehrhaft erkennend wird das Bild im **STERN DES BUNDES** noch einmal gezeichnet. Die Notwendigkeit der unbedingten Gefolgschaft seinem Gott gegenüber (trabant!) fordert der Dichter sich selbst ab, wie er seinen Jüngern die unbedingte Gefolgschaft abfordert:

Wer je die flamme umschritt
Bleibe der flamme trabant!
Wie er auch wandert und kreist
Wo noch ihr schein ihn erreicht
Irrt er zu weit nie vom ziel.
Nur wenn sein blick sie verlor
Eigener schimmer ihn trügt:
Fehlt ihm der mitte gesetz
Treibt er zerstiebend ins all. (I, 302 f.)

Bei dieser stark ausgeprägten Idee vom ruhelosen Dichterdasein darf es nicht überraschen, dass George das Bild des Pilgertums in Werken anderer Dichter mit Vorliebe aufgreift und ihm besondere Beachtung schenkt. Entscheidend ist jedoch die Beobachtung, dass die jeweilige Metapher eine Umprägung erfährt, wenn sie dem Idealbild des Meisters nicht standhält, oder dass sie zumindest im Sinne dieses Idealbildes leicht korrigiert wird. Hier gilt für die Begegnung mit dem Kunstwerk, was George in der Begegnung mit der Natur so oft beschreibt:

Im wasser inmitten der blassgrünen algen
 Und schwanker zum ufer getriebener blumen
 Erblickt er nur immer sein eigenes bild. (II, 515)

Von vielen typischen Stellen aus Georges drei grossen Übertragungs-
 arbeiten seien zunächst einige aus Baudelaires Fleurs du Mal
 angeführt.

Et l'Esprit qui le suit dans sons pèlerinage (S. 12)¹¹

Der geist sein führer auf den pilgerzügen (II, 236)

Weindling weist hier treffend auf das Gedicht VII des Vorspiels
 hin, dessen erste Zeile bereits zitiert wurde.

Ich bin freund und führer dir und ferge (I, 176)

Es ist dies eine der wenigen Stellen, wo der Autor zugibt, dass
 in der Übersetzung Georges Welt- und Kunstanschauung zum Vorschein
 kommt.¹² Auffällig ist auch in den Übertragungen Georges Vorliebe
 für das Wort "ziehen." Hier steht es für "cheminer."

Telles vous cheminez, stoïques et sans plaintes (S. 159)

So ziehet ihr klaglos dahin mit stoischen stirnen (II, 308)

In anderem Zusammenhang erwähnt Weindling eine Stelle, bei der
 George das "gehen" der Vorfassung seiner ersten Übersetzung
 mit "ziehen" in der endgültigen Fassung austauscht:¹³

faut-il partir? rester? (S. 233)

Verbleiben? gehen?

Verbleiben? ziehen? (II, 334)

¹¹Seitenzahlen nach französischen Zitaten beziehen sich auf
Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire, Band IV (Paris, 1930).

¹²Salo Weindling, "Stefan George als Übersetzer Baudelaires,"
 Ph.D. Dissertation (Ann Arbor: University Microfilms, 1953).

¹³ebenda, S. 77.

In Femmes Damnées steht "ziehn" für "marchent":

D'autres, comme des soeurs, marchant lentes et graves
A travers les rochers pleins d'apparitions (S. 200)

Und jene ziehn wie schwestern durch die wüste (II, 318)

Mit "wandeln" stilisiert George im Gedicht Les Aveugles:

Ils traversent ainsi le noir illimité (S. 160)

Sie wandeln mit dem unbegrenzten düstern (II, 309)

Bemerkenswert wegen der Wortprägung ist die Zeile aus Le Voyage VII:

Comme le Juif errant et comme les apôtres (S. 233)

Dem Ewigen Juden gleich • dem glaubenswanderer (II, 334)

Die folgenden Beispiele zeigen den Stempel Georges wohl am deutlichsten. Im ersten wird "fortune" zu "fahrt" und passt sich damit genauer an den Georgeschen Sprachgebrauch an. Fahrt und Ziel gehören zusammen.

Singulière fortune où le but se déplace (S. 229)

O seltn e fahrt die jedes ziel verstatet (II, 331)

Im letzten Beispiel endlich wird gar "pilger" für "passager" eingesetzt.

Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres
Avec le coeur joyeux d'un jeune passager (S. 233)

So segeln jezt wir auf dem meer des düstern
Mit junger pilger frohem pulseschlag (II, 334)

In der Übersetzung der Sonette Shakespeares¹⁴ gebraucht

George mit Vorliebe das Bild der Rast. Nahe übertragen scheint es noch in LXIV,

¹⁴ Die Nummer des jeweiligen Sonetts wird im Text gegeben. Die Übersetzungen finden sich bei George in gleicher Anordnung in II, S. 151-227.

'Tyr'd with all these for restfull death I cry

Dies alles müd ruf ich nach todes rast

wirkt jedoch aufgepflanzt in LI:

When swift extremity can seeme but slow

Wenn äusserstes der schnelle mir dünkt rast

und ebenso im ersten Quatrain des Sonetts L, das überdies voll ist von typisierenden Wörtern wie wandern, weg, reise, ziel, rast, labung:

How heavy do I journey on the way,
When what I seeke (my wearie travels end)
doth teach that ease and that repose to say
Thus farre the miles are measurede from thy friend.

Wie schwer wandr ich auf meinem wege fort
Und meiner trüben reise ziel nur scheu'nd
Denn seine rast und labung lehrt dies wort

Die "fahrten nach der schöne," das "höchste ziel," die Schau des Schönen selbst klingt auch in den Umdichtungen als strenge Forderung Georgeschen Lebens und Dichtens auf. Ganz an den lehrhaften Ton im STERN DES BUNDES erinnert die Übertragung des Sonetts CV. Wie mit imperativischen Eingangszeilen so vieler Gedichte aus diesem Werk¹⁵ setzt George auch hier im Befehlston an.

Nennt meine liebe nicht abgötterei

ist die Übersetzung der sanften Bitte:

Let not my love be cal'd Idolatrie,
Nor my beloved as an Idoll show,
Since all alike my songs and praises be
to one, of one, still such, and ever so.

¹⁵ Werke, I, 392: Denk nicht zuviel von dem was keiner weiss!
I, 362: Schweigt mir vom Höchsten Gut!
I, 362: Wägt die gefahr . . .
I, 363: Bangt nicht vor rissen brüchen wunden scharmen.
I, 358: Nennt es den blitz der traf den wink der lenkte:

Deutlich unterstrichen wird dieser Imperativ durch eine Wiederholung der Form in der dritten Zeile. Die Konstruktion des Originals ist ganz aufgegeben und damit bleibt von der Shakespeareschen Rhetorik nichts zurück:

Nennt meine Liebe nicht abgötterei
 drin den geliebten ihr als götzen seht--
 Sagt nicht • mein sang und lob sei einerlei:
 Einem • an einen • immernoch und stet.

Der neue Stil ist für George eine innere Notwendigkeit. Denn ihm liegt jegliches rhetorische Spiel fern (man beachte später, wie George "argument" übersetzt); Der Meister hat eine Botschaft an den Leser, die er fordernd vorbringt:

EIN ding nur sagt nicht sucht nach andrem pfad.

One thing expressing, leaves out difference.

Nochmals zwei Imperative! Genauestens berechnet ist die Wahl und die Stellung des Wortes "pfad" als Schlusswort des zweiten Quatrains. Denn die nächste Zeile, das nächste Wort, soll ja dem Jünger den rechten Pfad weisen, das Geheimnis der Sendung öffnen:

»Schön gut und treu« dies ist mein ganzer plan . .
 »Schön gut und treu« mit neuer worte spiel . .

Faire, kinde and true, is all my argument,
 Faire, kinde and true, varrying to other words,
 And in this change is my invention spent.

Man erinnert sich sogleich an jenes Gedicht im STERN DES BUNDES, wo der Dichter, "trabant der flamme" "wandert und kreist," wenn man die Übertragung der dritten Zeile dieses Quatrains sieht:

Mein dichten dreht sich nur in dieser bahn.

"bahn" ist hier wie "pfad" aufgepflanzt. Aber welche Sinnverkehrung durch die Unterdrückung von "change"! Der ganze Satz

bezieht sich nun auf ›Schön gut und treu‹! In dem Wechsel, im Verwandeln dieser drei Bedeutungen, im rhetorischen Spiel sieht man Shakespeare seine dichterischen Einfälle verschwenden.

Gerade das will George nicht sagen. "pfad," "plan" und "bahn" richten sich auf ein "ziel": das Schöne. Niemand als George selbst konnte in einem Satz deutlicher zum Ausdruck bringen, wie wesensfremd ihm der Geist Shakespeareschen Dichtens eigentlich ist. Symbolisch dafür ist auch der Schluss des Sonetts:

Three theams in one, which wondrous scope affords.

Drei ding in einem: wunderbares ziel!

Shakespeare wird nun sein Ziel erreichen: die rhetorische Einheit der drei Themen im letzten Wort des Schlussreimpaars. George ist dieser humorvolle Sieg über das Wortspiel fremd. Für ihn heisst "ziel" ja die Erfüllung, die Einheit der Werte in der Schau des Schönen. Damit wirkt das Couplet im Ton des gesamten Sonetts als belehrende Feststellung.

Faire, kinde and true have often liv'd alone.
Which three till now, never kept seate in one.

Schön gut und treu: Sie lebten oft allein
Doch selten an demselben platz zu drein.

Nicht weniger häufig begegnet man spezifisch Georgeschem Wort- und Sinngebrauch in den Übertragungen aus der Göttlichen Komödie. Einige Stellen sollen das verdeutlichen.

Tu se' lo mio maestro e il mio autore (Inferno, I, 35)¹⁶

Du Meister mir und Stab um mich zu lenken (II, 12)

¹⁶ Die Zitate aus der Divina Comedia sind folgender Ausgabe entnommen: Tutte le Opere di Dante Alighieri (Oxford, 1904).

Der Stab ist das Symbol der Herrschaft und des Führertums, der unentbehrliche Begleiter des Wanderers und Pilgers, des Dichters und Menschen George.

Wirf nicht im trotz das wunderding beiseit
Weil du es nicht begreifst . . . geniess und hilf
Solange der Stab in deiner hand gehorcht (I, 373)

heisst es im STERN DES BUNDES. Ist der Stab einmal der Hand entfallen, so bedeutet das das Ende der Herrschaft, des Lebens.

WANDERERS ENDE heisst eine der Prosadichtungen NACH RADIIERTEN SKIZZEN VON MAX KLINGER. Der Mann hat sich "noch im gebirg verirrt." Der letzte Satz lautet: "Unter ihm liegt sein stab und ein geier schielt ihn an ob er zum frasse reif ist."¹⁷

Stab ist somit für George synonym mit "autore": der eigentliche Lenker, Leiter, Dichtergeist.

Wie "bahn" hat auch "strasse" immer die Bedeutung des rechten Lebens und rechten Wirkens im Sinne des Lenkers.

'O frate, issa veggio,' disse, 'il nodo
Che il Notaro, e Guittone, e me ritenne
Di qua dal dolce stil nuovo ch'i' odo (Purgatorio XXIV, 55-57)

Izt bruder sagt' er seh ich welche strassen
Natojo und Guitton und mich verführten -
Wir nicht im neuen süssen stil uns maassen (II, 80)

Die Umstände, die Notaro, Guittone und den Sprecher als lehrhafte Dichter ihrer Zeit ausserhalb, jenseits, auf der anderen Seite des dolce stil nuovo sich finden liessen, werden bei George zu "strassen," die sie dazu "verführten," sich nicht zu "messen." Auch am Beginn der Göttlichen Komödie erscheint das Bild im

¹⁷ Werke, I, 503.

Zusammenhang mit dem so bedeutungsvollen Wandeln im Dunkel. Bei Dante heisst es lediglich: ich fand mich in einem dunkeln Wald wieder. George: "Ich wandelte dahin durch finstre bäume":

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Che la diritta via era smaritta (Inferno, I,1-3)

Es war inmitten unseres wegs im loben
Ich wandelte dahin durch finstre bäume
Da ich die rechte strasse aufgegeben (II,9)

Wie anderswo in den Übersetzungen wird auch hier häufig die Bewegung des Schreitens ins Wort gebracht, wo es vom Original her nicht erforderlich ist:

Mentre ch'io era a Virgilio congiunto (Paradiso, XVII,19)

Als noch Vergil begleitet meine schritte (II,121)

wobei "schritte" von George sicherlich als Subjekt des Satzes gedacht sind. Ebenfalls erscheint "pfad" hier wie anderswo als beliebtes Reimwort und trifft selten den Ton des Originals:

Rotante col suo figlio ond' ell' è vaga (Paradiso, XXXI,33)

Die mit dem sohne kreist auf gleichen pfaden (II, 130)

Di tante cose quante io ho vedute (Paradiso, XXXI, 32)

Bei dem was ich gesehn durch alle pfade (II, 140)

Das Gleiche gilt für "wallen." Im zweiten der hier angeführten Beispiele bringt George das gesamte Bild in Bewegung, indem er "wallen" als Füllwort und Reim einsetzt und "atto" mit "gang" überträgt:

Quai fossi attraversati o quai catene
 Trovasti, per que del passare innanzi
 Dovessiti così spogliar la spene? (Purgatorio, XXXI, 25-27)

Was fandest du für gruben was für schlingen
 Auf deinem weg dass du für ihr durchwallen
 Dich derart um die hoffnung konntest bringen? (II, 100)

Apresso tutto il pertrattado nodo,
 Vidi due vecchi in abito dispari
 Ma pari in atto, ed onesto e sodo (Purgatorio, XXIX, 133-135)

Dann sah ich nach dem so gemalten schwange
 Zwei greise in verschiedenen trachten wallen
 Doch gleich im ehrbaren gewichtigen gange (I, 93)

Noch recht nahe übersetzt scheint das erste der drei folgenden
 Beispiele. Im zweiten und dritten jedoch, wird mit dem Wort
 "bahn" das Bild im Georgeschen Geschmack stilisiert.

Tu m'hai di servo tratto a libertate
 Per tutte quelle vie . . . (Paradiso, XXXI, 85-86)

Du zogst aus knechtschaft mich in freie haltung
 durch alle bahnen . . . (II, 140)

Chi v'ha per la sua scala tanto scorte (Purgatorio, XXI, 21)

Wer wies euch seine bahn zu diesem orte (II, 75)

. . . e, quanto al mio avviso
 Dieci passi distavan quei di fuori (Purgatorio, XXIX, 80-81)

Es waren irrens ohne
 Zehn schritte zwischen ihren äussern bahnen (II, 91)

Bedeutsam ist das folgende Beispiel. Die Übersetzung des
 Verlangens mit Ziel, der herbeigeholte Superlativ, das Adjektiv
 "hoch" selbst, und die Verbindung des Sinnbildes mit der Bewegung
 des näher-Schreitens kann einzig verstanden werden, wenn man um
 die Bedeutung dieser Worte im Georgeschen Dichten weiss.

Perchè, appressando sè al suo disire (Paradiso, I, 7)

Denn wenn wir höchstem ziele näher schreiten (II, 109)

Es ist interessant zu sehen, mit welchem Überschwang das Georgesche Vokabular des Wandertums auch von seinen Jüngern gebraucht wird, wenn von Begegnungen oder Zusammensein mit dem Meister die Rede ist. Wolters schreibt: "Wir wandelten . . . in den Strassen der kleinen Stadt, und die Jungen sprachen . . . von der Leere und Lähmung, die die Welt befallen habe."¹³ Bei Salin heisst es im ersten Kapitel:

"An einem heissen Frühlingsnachmittag des Jahres 1913 ging ein junger Student durch die Hauptstrasse der Stadt Heidelberg. Er hatte eben das Brunnengässlein gekreuzt und beachtete, wie der gewohnte Strom der Gänger, die sonst in unbekümmert lauten Gesprächen und in unregelmässigen Reihen auf Steig und Fahrweg sich zur Hochschule hin und vom Ludwigsplatz zurück bewegten Als mit einem Mal die Müden sich zu raffen schienen: federnden Ganges und leichten Schrittes kam ein Einzelner des Weges, alle wichen zur Seite, auf dass nichts seinen Gang hemme, und wie schwebend, wie beflügelt bog er um die Ecke War es ein Mensch gewesen, der durch die Menge schritt? Aber er unterschied sich von allen Menschen, die er durchwanderte, durch eine ungewusste Hoheit und durch eine spielende Kraft, so dass neben ihm alle Gänger wie blasse Larven, wie seellose Schemen wirkten. War es ein Gott, der das Gewühl zerteilt hatte und leichtfüssig zu anderen Gestaden enteilt war? . . . Und in der Hand wirbelte ein kleiner, dünner Stock--war es der Stab des Merkur, war es eine menschliche Gerte? . . . war ein Strahl dieser Augen . . . mit einem leichten flüchtigen Lächeln weitergewandert."¹⁹

¹⁹ Edgar Salin, Um Stefan George (München-Düsseldorf, 1954) S. 11 ff.

Bernt von Heiseler zeigt an einem Gedicht aus dem STIMM DES BUNDES wie der Dichter "in der Rückschau auf seine Jugend den strengen Sinn des Wanderweges so unvergesslich ausgesagt hat":²⁰

Fügte mich der Not des Wandertumes
Forschte bis ich dich in ihnen fände . .
Tag und Nacht nur hab ich dies getan
Seit ich eignen Lebens mich entsinne:
Dich gesucht auf Weg und Steg. (I, 358)

Hugo von Hofmannsthal hat in der Besprechung des Gedichtes AUSZUG DER ERSTLINGE den Sinn des Georgischen Wandertumes klar erfasst. "Es ist die Beleuchtung nach dem Gedächtnis der Reisenden, der Unsteten, die oft am frühen Morgen aufgebrochen sind. Als ein Schwankendes ist die Welt gefasst, das durch Meere und düstere Gegenden auseinandergehalten, durch Schiffe und Gastfreundschaften zusammengeflochten wird. Vielfache Verhältnisse knüpfen sich schnell: mannigfache Gegenden werden durch den Dichter zusammengebunden, denen aber gewisse grosse Meister und hohe Bestrebungen gemeinsam sind: ein solches loses Ganze erweckt die Idee einer Wanderkultur, ähnlich jener Welt der griechischen Weisheitslehrer und Freunde der Schönheit . . ."²¹

Und Bowra äussert: "The wandering minstrel may be a mediaeval figure, but he is very like George himself when he sings:

Sieh mein Kind ich gehe.
Denn du darfst nicht kennen
Nicht einmal durch nennen
Menschen Mühe und Wehe."²²

²⁰ Werke, S. 144.

²¹ Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I (Frankfurt am Main, 1950), S. 286.

²² C.M. Bowra, The Heritage of Symbolism (London, 1947), S. 105.

Ein letztes und bedeutendes Beispiel, wie sehr sich George durch das Bild des Pilgers angezogen fühlte, ist die Übertragung der ersten Begegnung zwischen Romeo und Julia (I, v, 98 ff.). Dieses Gespräch erscheint im Original gereimt, und zwar so, dass vom Beginn bis zum Kuss die Form eines Elisabethanischen Sonetts erfüllt ist, worauf als Ausklang noch ein Quatrain folgt.²³ Das Stück erscheint zunächst in den BLÄTTERN unter dem Namen Gundolfs.²⁴ Edgar Salin beschreibt in seinem Buch, wie Gundolf ihm einmal die beiden Auftritte zwischen den Liebenden (I, v und II, iii) vorlas. Gundolf fragte, so heisst es dort, "mit jener natürlichen Bescheidenheit, die ihn nie verliess: 'Kann ausser Philologen Jemand überhören, dass heute solche Süsse und solche Kunst nur dem Meister zu eigen ist?'"²⁵ Auch Boehringer ist der Meinung, dass die Übertragung des Dialogs der Hand des Meisters zuzuschreiben sei: "Es ist nicht möglich, den Anteil Georges herauszulösen; doch glaube ich nicht zu irren, wenn ich sage, dass das erste Gespräch von Romeo und Julia . . . beinah ganz von ihm [ist]."²⁶

Der Passionate Pilgrime hat schon vom Titel her eine grosse Anziehungskraft auf George ausgeübt. Freilich hat das Schäferlich-Spielerische des Titels und Inhalts George wenig berührt. Die Übersetzungsauswahl, die der Dichter trifft, wird dies in der Folge deutlich zeigen.

²³Siehe Anhang.

²⁴Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1904-1909 (Berlin, 1909).

²⁵Salin, S. 76.

²⁶Robert Boehringer, Mein Bild von Stefan George, zitiert bei Schonauer, S. 134.

III. KAPITEL

SPRACHE UND STIL

Ernst Wiegand Junker hat in einem Aufsatz den Wortschatz Georges auf "bezeichnende Ausdrücke der ländlichen Umwelt seiner frühen Kindheit"¹ hin untersucht. Junker zeigt, wie eine Reihe von alt-fränkischen Ausdrücken, die dem Ohr des Binnendeutschen archaisch und gekünstelt vorkommen, in der Grenzmark (Georges Ahnen stammen aus Rupeldingen) noch lebendig sind. Nun bleibt aber gerade das in den Titel des Aufsatzes gerückte Wort "ranft" in Junkers Untersuchung unerwähnt. Dem Leser wird so anheimgestellt, Analogieschlüsse zu ziehen oder zu unterlassen. Es ist anzunehmen, dass Junker das Wort im genannten Gebiet nicht belegen konnte; es ist gebräuchlich am Oberrhein und Neckar im Sinne von "Rand," "Einfassung," jedoch fast ausschliesslich als Diminutiv "Ränftel" mit der Bedeutung "Brotrinde." Unbekannt ist die Verwendung des Wortes in Verbindung mit der Landschaft. Die Bedeutung "Rand eines Gewässers," "Ufer," scheint ihm von George neu aufgeprägt zu sein. Der Dichter gewinnt damit für das klangvolle "sanft," das im Deutschen ohne Reim war, ein echtes Reimwort und wendet es auch

¹ "An Baches Ranft," Agora, Schriften eines humanistischen Gymnasiums. IV (1958), H. II, 53.

in beiden Fällen so an.² Neben der Verwendung von "hag" als "Hecke" zeigt besonders das Wort "fant," wie George eben nicht nur der ihm heimischen Mundart verpflichtet ist, sondern vielmehr aus verschiedenen Mundarten Wörter aufgreift, um ihnen in seiner Dichtung eine eigene Bedeutung beizulegen. Das auf dem italienischen "fante" ("Knabe, Knecht") beruhende oberdeutsche Wort "fant" ("Junge," "Geck") steht hier für "Lad," das im Elisabethanischen Gebrauch soviel wie "junger Schäfer" heissen kann.

Der strengere und herbere Ton der Übersetzung macht sich bereits im Georgeschen Wortschatz bemerkbar: "to win" in Zeile sieben ist mit "bändigen," "jeast" in Zeile zwölf des Sonetts IV mit "höhnt," "wounded" in Zeile zehn des Sonetts IX mit "durchbohrt" wiedergegeben. Für eine zarte Berührung, ein Streicheln, eine Liebkosung, steht im Georgeschen Wortschatz das Verbum "streifen." Mit "streifen" wird Cythereas Zärtlichkeit zu Adonis wiedergegeben, "she toucht him" mit "streift sie ihn," "touches so soft" mit "so sanft gestreift." "tender nibler" in Zeile elf des Sonetts IV wird "Der heikle süsse," das lebendige "fresh and green" in Zeile zwei wird "hold und zag"; schliesslich überträgt George "proud and wilde" in Sonett IX mit "stolz und rauh."

Diese Herbheit schon in der Wortwahl wird ganz bewusst gepflegt und entspricht voll seinem Stilideal. Was Edgar Salin über die Vorzüge der Gundolfischen Shakespeare-Übertragung gegenüber derjenigen der Romantiker sagt, kann als Ideal Georgeschen Dichtens

² Stefan George, Werke (München, Düsseldorf, 1958), I, 309 und II, 228.

und Übertragens gelten, ja könnte aus dem Mund des Meisters selbst stammen: "Alles was George gegenüber Goethe der deutschen Sprache hinzugewonnen hat, reichere Farbigkeit und herbere Kälte, erhabeneres Pathos und strengere Form,--all dies zeichnet auch die Shakespeare-Übertragung des George-Jüngers vor jener der romantischen Goethe-Nachfahren aus."³ Auch eine etwas unglücklich schwächere Stelle wie "wie kläglich sichs begab" für "a spectacle of ruth" in IX,11 und auch eine Wahl mit Rücksicht auf das wichtige Reimwort "mal" abgemilderte, weichere Übersetzung von "brakes" mit "tal" in Zeile zehn des gleichen Sonetts lindern diesen Eindruck der herben Kälte nicht.

Dass der Gebrauch einsilbiger Wörter bei George ein bevorzugtes Stilmittel ist, das nicht notwendig auf die Anpassung an die englische Sprache zurückgeht, lässt sich gut an der Untersuchung Klussmanns über Georges Gedicht *DAS WORT* beobachten.⁴ Die Wiedergabe der vierzehnten Zeile des Sonetts VI nur mit einsilbigen Wörtern entspricht genau dem Original, während Zeile sechs im Sonett IV wohl in Hinsicht auf die im Englischen aus Einsilbern bestehende siebente Zeile einen gewissen Ausgleich schaffen soll, zumal da das dreisilbige "bändigen" auch rhythmisch etwas unbeholfen klingt. VI,9 hat im Englischen zwei Zweisilber; die Übersetzung reduziert auf einen: "mantel." Zeile vierzehn in IX, die bei

³ Edgar Salin, Um Stefan George (München, Düsseldorf, 1954), S. 76 f.

⁴ Paul Gerhard Klussmann, "Stefan George: *DAS WORT*" in : Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte, hsgg. von B.v. Wiese (Düsseldorf, 1956), II, 268 ff.

Shakespeare ebenfalls zwei zweisilbige Wörter enthält, wird in der Übertragung einsilbig bis auf das Reimwort "allein." George erreicht die hohe Anzahl einsilbiger Wörter durch Kontraktion der Infinitivformen geeigneter Verben ("freun" in IV,6, "ziehn" in IX,8) durch Apostrophieren des Endungs-"e" bei Substantiven ("aug" in IV,6; nochmals in Zeile elf und zwölf des Sonetts VI; "früh" in der ersten Zeile von VI; "knab" in IX,9), durch den Gebrauch des Singulars des Substantivs an Stelle des Plurals im Original ("ohr" für "eares" in der fünften Zeile des Sonetts IV; "hund" und "grund" für "hounds" und "grounds" im zweiten Quatrain von IX), schliesslich durch Anwendung der unflektierten Adjektivform ("Jung Adonis" in IV,2; zur gleichen Kategorie gehören, wenn auch nicht einsilbig, "glorreich aug" in VI,11 und "milchweiss taubenpaar," IX,2) und durch Weglassen der Flektionsendung bei Postposition und Zahlwort ("Adonis halb" IX,3; "er san mäter mehr als ein" IX,13). Ein Zahlenvergleich mag abschliessend zeigen, wie nahe George dem Original in der Häufigkeit des einsilbigen Wortes kommt. In der Umrichtung der drei Sonette erscheinen zweihunderteinundachtzig einsilbige Wörter gegenüber zweihundertzweiundachtzig bei Shakespeare.

Es wird sich im Laufe der Untersuchung dieser Übersetzung zeigen, dass alle Sprach- und Stilmittel, die George hier wie in anderen Übersetzungsarbeiten anwendet, identisch sind mit den Mitteln der Sprache und des Stils, die er in seiner Dichtung gebraucht. Für viele mögliche Beispiele des stilisierten Singulars sei eine typische Zeile aus ALGABAL angeführt: "Er lächelte

sein weisser finger schenkte/die hirsekörner. . . ." Dieser Singular tritt in den Übertragungen so häufig auf wie im eigenen Werk. So lautet die bekannte Stelle aus Sonett CXI

Some in their Hawkes and Hounds, some in their Horse
bei George:

Und der auf hund und habicht und gestüt.

Die Zeile

Have eyes to wonder, but lack touns to praise
aus dem Sonett CVI, überträgt George:

Auge zum schauen doch nicht wort zum preis.

Als letztes Beispiel aus den Sonetten sei CXXVIII angeführt. Zweimal wird der Plural "thy fingers" mit dem Singular wiedergegeben. Das Schlusscouplet lautet:

Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

George überträgt:

Gib ihm den finger mir den mund zum kuss.

Wie in dem ALGABAL angeführten Vers setzt George "finger" häufig für "Hand." So in dem Gedicht A une passante: "d'une main fastueuse"⁵ wird bei George "ihr finger gravitatisch."⁶

Georges Eigenart, einfache Substantive attributivisch als Zusammensetzungen wiederzugeben, kann in den drei Sonetten zweimal beobachtet werden. Hier stehen "uferranft" in IV,1 für "brook" und "taubenpaar" für "dove" in IX,2. Um die Einheit des

⁵ Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire (Paris, 1930), IV, 161.

⁶ Werke, II, 309.

Landschaftsbildes zu wahren, muss eine Übersetzung mit "Bach" unterbleiben. Wohl einer intensiven Vergewisserung wegen, dass es sich hier nicht um "baches ranft" handelt, wird das Wort "ufer" beigegeben und das wohlklingende Cytherea zugunsten des zweisilbigen Kypris geopfert. Häufig gebraucht George Komposita auf "-paar" zur Wiedergabe des Plurals, besonders dort, wo der Plural die Zweizahl bedeutet. So übersetzt er bei Baudelaire "aile" mit "flügelpaare,"⁷ "frères" mit "brüderpaar."⁸ "Korall ist röter als ihr lippenpaar" ist die Übersetzung von "Currall is farre more red, then her lips red," Sonett CXXX,2 "my lips, two blushing pilgrims" aus dem schon erwähnten Romeo-Julia Dialog (I,v,100) wird mit "ein errötend pilgerpaar" wiedergegeben. Die Übertragung eines Singulars mit einem solchen Kompositum befremdet, weil sie nicht nur das Original Shakespeares verfälscht, sondern auch die Originalität des mythischen Bildes, nach dem Venus mit e i n e r Taube erscheint.

Es wäre sicher falsch, in der Wortbildung nur rhythmische oder stilistische Ursachen zu sehen; ganz sicher ist für George der Eindruck des neugeschaffenen Bildes von ebenso grosser Bedeutung. In gleicher Weise stilisiert George nämlich dasselbe Bild in Swinburnes Fragoletta. Die Taube der Göttin Liebe wird zum Taubenpaar.

⁷ Werke, II, 265.

⁸ Werke, II, 268.

Lean back thy throat of carven pearl,
Let thy mouth murmur like the dove's⁹

Zeig deinen hals wie glanz der firnen
Und deiner lippen taubenpaar.¹⁰

Weitere zusammengesetzte Substantiva wie "liebesblicken" in IV,3 und "liebesmüh" in VI,3 beziehen die Aussage des Adjektivs oder Partizips mit ein ("with many a lovely look," "all in Love forlorne"). Besonders auffällig sind die zusammengesetzten Adjektivbildungen "schattenwärts," "grambleich" und "liebe-bang."

Die bezeichnende Eigenheit, seine Sprache aufs strengste zu straffen, gewinnt George neben dem schon besprochenen Weglassen der Flexionssendungen bei Adjektiven und Nomina durch Aussparung von Artikel, Konjunktion, Praefix, Praeposition, Postposition und des Verbums oder Partizipiums. "An teiches grünem rand" ist das einzige Beispiel für den Fortfall des Artikels. Im Vers "er springt empor und läuft" wird die Postposition für "laufen" weggelassen. Schliesslich hat es den Anschein, als ob im Sonett IX das Partizip "worden" fehlt in der Konstruktion: "war ein holder süsser knab/ Vom eber tief durchbohrt dort in dem tal," es sei denn, George ginge in diesem Falle so weit, der Vergangenheitsform von "sein" die Funktion der Vergangenheitsform von "werden," "ward" ist gleich "wurde" zu übertragen. Das Weglassen der Konjunktion verlangt weitgehende syntaktische Umstellungen. Aus indirekten Fragesätzen im Original werden bei George direkte

⁹The Poems of Algernon Charles Swinburne (London, 1909), I, 33.

¹⁰Werke, II, 35c.

But wether unripe yeares did want conceit,
 Hat er . zu unreif noch . an sinnen mangel?
 Or he refusde to take her figured proffer
 Verschmäh't er deutlich vorgebrachte Kunst?

aus untergeordneten Sätzen gleichgeordnete:

The sunne look't on the world with glorious eie
 but not so wistly,

Der Sonne glorreich aug die welt beschien
 der fürstin aug

Die Knappheit des Ausdrucks also und die angestrebte Sprachdichte sind der eigentliche Grund, weshalb George die Parataxe der Hypotaxe vorzieht. Die von Friedrich Hoffmann beobachtete Häufigkeit der Parataxe im Schlusscouplet, wo bei Shakespeare übergeordnet konstruiert ist,¹¹ hängt nicht zuletzt von der erhöhten Sprachdichte im Schlussreimpaar ab. In den Couplets der DREI SONNETTE AUS DEM LIEBENDEN PILGRIM gibt es in dieser Hinsicht keine Frage, denn die Reimpaare bestehen bereits im Original aus je zwei Hauptsätzen. Allerdings wird auch die Copula in IX,14 vom Satz-anfang weggeschoben an eine schwächere Stelle, wie sie im Sonett VI, Zeile 9 ganz unterdrückt wird, das heisst, ersetzt wird mit dem harten "er." Parataktisch wird bei George IV,8-9 "Und lacht und höhnt" für "But smile, and jeast," wie auch die Konstruktion im ersten Quatrain des gleichen Sonetts "sass . . . umwarb." Konstruktionen, die eine dem Deutschen ungewohnte Kürze erlauben,

¹¹ Friedrich Hoffmann, "Stefan Georges Übertragung der Shakespeare-Sonette," Shakespeare Jahrbuch, XCII (1956), 155.

greift George dankbar auf. Die Wiederabe des Partizipium Praesentis in VI,13 ist ein gutes Beispiel: "He spying her, bounst in. . . ." "Er sie erblickend sprang hinein. . . ."

Eine ausgeprägte Stileigenart Georges ist im Zusammenhang mit Kürzung und Verknappung der Aussage die Praezisierung der Vorlage in Wort und Bild. Bei Weindling wird die Tatsache, dass George "den Sinnzusammenhang folgerichtiger"¹² als im Original herausarbeitet, anerkennend gewertet. Ebenso scheint Hoffmann geneigt, in Stellen, "an denen George die Sinnfälligkeit Shakespeares noch übertrifft,"¹³ eine Tugend zu sehen. Im ersten der drei Sonette finden sich eine Menge beispielhafte Stellen. ". . . sein ohr zu locken hofft" bringt mit "hofft" gleich etwas von der Vergeblichkeit der göttlichen Anstrengungen, eine Vorhersage der Hoffnungslosigkeit des Unternehmens der Göttin, das im Original nicht vorhanden ist. ". . . wenn sie sich an ihn schmiegt" für "She shew'd him favors" ist bildlich weit realer und lässt der Einbildungskraft des Lesers, wie im Falle Shakespeares, keinerlei Spielraum mehr. Das "here and there" in Zeile sieben, das sowohl Bezug auf die Zeit als auch auf den Körper des schönen Jünglings hat, wird von George bedeutungsvoll eingegrenzt ". . . streift sie ihn oft." Die unreifen Jahre, bei Shakespeare Subjekt des Satzes (Zeile neun), werden bei George nur im Adjektiv zur

¹²Saló Weindling, "Stefan George als Übersetzer Baudelaires," Ph.D. Dissertation (Ann Arbor: University Microfilms, 1953), S. 1.

¹³Hoffmann, S. 151.

parenthetischen Apposition zu dem vom anschliessenden Satz hergeholten neuen Subjekt "er." Damit ist die Wiedergabe des offenen "conceit" nicht mehr möglich und wieder muss George konkret werden, wo Shakespeare locker im Ausdruck bleibt. Das Gleiche gilt für das Bild in Zeile elf. Ein Berühren des Köders im Original wird zum Biss in die Angel in der Übertragung, das Spielerische zur Härte, wozu noch Wörter wie "heikel" und "höhnt" beitragen. Wieder wird aus einem allgemeingehaltenen Bild präzisiert. Wenn es eine Tugend des Übersetzers ist, die Aussage des Originals zu erhellen und zu verdeutlichen, dann ist dies George in Zeile dreizehn gut gelungen:

Then fell she on her backe, faire queen & toward

Da fiel die schöne fürstin rücklings - willig

Zur Präzisierung des Bildes der Vorlage gehört auch die Gleichschaltung von bedeutungsähnlichen Wörtern. "Flood" wird wie "brook" in VI mit "teich" wiedergegeben wie "sore" und "wound" in IX mit "mal." Eingeengt wird weiter durch die Wiedergabe des unbestimmten mit dem bestimmten Artikel. Besonders steif wird "was bin ich nicht der teich" in IV, gemessen an dem seufzend humorvoll verzweifelten Unterton des englischen Verses "why was not I a flood?" weil tatsächlich nichts bleibt, als der eigenartige Wunsch, jener besondere Teich zu sein. "Des burschen" für "a youngster," "am uferranft" für "by a brooke," "vom eber" für "with a boar," "unter der weide die" für "an Osyer growing" und "beim teiche" für "by a brooke" sind weitere Beispiele.

Ein von George bevorzugtes poetisches Stilmittel ist der Parallelismus. Erscheint er bei Shakespeare, so finden wir ihn bei George nachgebildet. In zwei weiteren Fällen bedient sich George seiner, ohne vom Englischen her Anlass zu haben, wieder, um Sprache, Stil und Bild des Originals erheblich zu straffen. IV, Zeile fünf und sechs beginnen bei Shakespeare

She told him stories, . . .
She shew'd him favors, . . .

George bildet in Zeile sechs und sieben nach

Sein aug zu freun . . .
Sein herz zu bändigen. . . .

Im Sonett VI, Zeile eins und zwei erscheint durch die Wiederholung von "scarce" ein lockerer Parallelismus.

Scarse had the Sunne dride up the deawy morne,
And scarce the heard gone. . . .

George strafft:

Schon sog die sonne ein die tauige früh
Schon ging die herde. . . .

Die bereits erwähnten Fälle, in denen George zum Parallelismus stilisiert, sind VI, Zeile elf und zwölf

Der sonne glorreich aug . . .
Der fürstin aug. . . .

Die negative Konstruktion des Englischen ist aufgegeben und so die Möglichkeit gewonnen, "wistly" einfach mit "fest" wiederzugeben. Bedeutend ist, dass "aug" zum Subjekt wird. Wieder ist aus übergeordnetem Satzbau der gleichgeordnete geworden. In Sonett IX, Zeile zwölf fällt das parenthetische "quoth she" fort, wohl unter dem Zwang des zweisilbigen "schenkel" für "thigh,"

sicher auch, um eine Wiederholung der Floskel im gleichen Quatrain zu umgehen. George füllt jedoch nicht sinnlos, sondern löst die poetische Aufgabe auf elegante Art:

Sieh hier mein schenkel! sieh hier war das mal!

Nicht nur Shakespeares Bilder hat George präziser dargestellt. Die Präzisierung des Originals wird in gleicher Weise an Reim, Klang und Rhythmus durchgeführt. Alliteration und Assonanzen des Originals werden möglichst genau nachgebildet, wenn auch letztere weniger häufig und selten angeglichen an die Laute des Englischen. "Vom eber tief durchbohrt" im Anklang an "deepe wounded with a Boare" ist eine der wenigen Stellen, die dieses Ideal erfüllen. Im Sonett IV fallen besonders Gleichklänge auf, wie "süsse Kypris," bei dem der Anfangsbuchstabe "K" das dunklere "ü" sichert; "ohr zu locken hofft" scheint im Anklang an "told him stories" nachgebildet; "Der heikle Süsse beisst" ist ohne Klangvorbild im Englischen wie auch die Klangkorrespondenz von "lacht" und "zart" in Zeile zwölf und von "fürstin rücklings" in dreizehn. Im Sonett VI klingt "herde schattenwärts zum hag" verwandt dem Original "heard gone for the hedge for shade" und die Assonanz in "Osyer growing" wird mit "weide die beim teiche" würdig ersetzt. "Sunne" und "glorious" im dritten Quatrain sind annähernd klanglich getroffen in "Der sonne glorreich. . . ." Das zweimalige "faire" in der ersten Zeile des Sonetts IX bildet George mit dem wesentlich dunkleren "hold" nach. Das nicht treffende "rauh" ist vielleicht nicht zuletzt auf den kräftigen Klang des englischen "proud" hin gewählt. Die zweite Zeile im zweiten Quatrain deckt

sich bis auf "hund : hounds" klanglich völlig mit der englischen Vorlage: "Bald kommt Adonis an mit horn und hund . . ."; "Anon Adonis comes with horn and hounds." "Hier war das mal" gibt gut den Gleichklang wieder von "here was the sore;" endlich steht in der letzten Zeile des Sonetts bei George eine Assonanz, die im Original nicht vorgebildet ist "rot und floh," wohl aber als Korrespondenz zu dem "all alone" am Schluss der gleichen Zeile denkbar ist.

Die meisterhafte Alliteration in Zeile drei und vier des Sonetts IV muss von George aufgegeben werden. In der ersten Zeile wird der Stab mit "s" beibehalten: "Die süsse Kypris sass," und der gleiche Stab am Schluss des zweiten Quatrain wird erweitert; "so soft" wird klanglich "so sanft . . . selbst besiegt." Zeile dreizehn bildet mit "fiel" und "fürstin" den englischen Stab "fell" and "faire" nach. Ein weiterer Stabreim mit "fürstin" findet sich in VI,12, wo das Wort mit "fester" reimt. In der ersten Zeile dieses Sonetts fallen Alliteration und Assonanz zusammen im Vers "schon sog die sonne." Der Stab ist im Original nicht da, jedoch alliterieren "herde" und "hag" entsprechend dem englischen Vorbild. Im Sonett IX erscheint neben dem Stabreim "horn und hund" der Stab auf "t" in der elften Zeile. "tief" und "tal" stehen sicher als Ersatz für den verlorenen Stab "brakes" : "boar."

Erwartungsgemäss hat George keine unreinen Reime (mit der leichten Ausnahme von hin:beschien). Bei Shakespeare finden sich drei Fälle. Im Sonett IV "eie:chastitie," "conceit:bait," im

Sonett IX "one:alone." Dabei wird nicht nur der unreine Reim von George rein wiedergegeben. Zusätzlich wird in manchen Fällen der Reim assonantisch erweitert. Das dritte quatrain des Sonetts IV gibt das Beispiel: "sinnen mangel:in die angel," "-brachte kunst: zarte gunst." Offensichtlich ist diese Art Reim im ersten quatrain des Sonetts IX durchgeführt. Dabei scheut sich George nicht, die, wenn auch verstümmelte Form des Originals zu verfälschen. In der Übertragung wird die vierte Zeile als fehlend angegeben, während im Original die zweite Zeile fehlt. Der Gewinn dieser kleinen Lüge ist der klangvolle Reim "holde frau:stolz und rauh."

Endlich soll über den Rhythmus einiges gesagt werden. Das Mass in den drei Sonetten ist allgemein ein fünffüssiger Jambus mit männlichem Ausgang. Dieses Grundmass wird von George genauestens eingehalten. In den zwei Fällen des zweisilbigen Ausganges bildet auch George zweisilbig nach. Das Couplet von IV "toward:froward" wird "willig:grillig," und der Reim "proffer:offer" im dritten quatrain des gleichen Sonetts wird lediglich um eine Zeile nach oben verschoben und erscheint in "mangel:angel." Zwei vorkommende Enjambements sind ebenfalls genau nachgebildet. In VI, Zeile sieben und acht folgt ". . . sie heisser noch verlangt/Nach dessen ankunft . . ." dem englischen ". . . she hotter that did looke/ For his approach . . ." und in der dritten und vierten Zeile des gleichen Sonetts "Als Cytherea ganz in liebesmüh/sehnsüchtig auf Adonis harrend lag" dem englischen "When Cytherea (all in Love forlorne)/A longing tariance for Adonis made."

Schwebende Betonung in den ersten beiden Versfüssen der Zeile wird bei Shakespeare häufig gebraucht, sei es durch Tonfülle und Akzentverlagerung auf die erste Senkung, wie in "Hot was the day," "Faire was the morn," sei es durch Einführung eines Trochäus wie "Under an Osyer" und "Paler for sorrow" oder durch gleichmässige Füllung von Hebung und Senkung wie "Once (quoth she)." In einigen Fällen bildet George rhythmisch genau nach,

Hot was the day : Heiss war der tag

Fair was the morn : Hold war der tag

Under an Osyer : Unter der weide

Once (quoth she) : Einst sprach sie

in einigen Fällen annähernd ;

Scarse had the Sunne : Schon sog die Sonne ein

Paler for sorrow : mehr als ihr milchweiss

See in my thigh : Sieh hier mein schenkel

doch werden Versanfänge wie "Sweet Cytherea," "Here in these brakes," "Deepe in the thigh" und das durch zwei Senkungsfüllungen besonders starke "Touches so soft" mit einfachen Jamben wiedergegeben und dem Original gegenüber rhythmisch wesentlich gestrafft. In drei Fällen hat George schwebende Betonung am Verseingang, wo das Original jambisch läuft: "Schon ging die herde," "Hat er zu unreif noch," "sehnsüchtig." Die bei Shakespeare vorkommenden drei zweisilbigen Senkungen "many a" (IV,3) "every" (IV,12) und "tariance" (VI,4) sind ebenfalls ausgeglichen. Einmal füllt George eine Senkung mit zwei Silben ("tauige," VI,1). Schwebende Betonung im Vers erscheint bei George immer einfach jambisch:

when the fair queen of love: Der Liebe holde frau
 passe those grounds: diesen grund
 fair sweet youth: süsser knab.

Auch in der zweiten Zeile des Sonetts VI steht im Englischen schwebende Betonung. Die dritte Senkung ist gefüllt ("gone"), die dazugehörige Hebung schwach ("to") und erst mit der folgenden Hebung ("hedge") verläuft der Vers wieder geregelt jambisch:

the heard gone to the hedge for snade

George gibt die Stelle jambisch wieder, beschwert jedoch, wie schon erwähnt, die erste Senkung im Vers, die im Original einfachen Jambus hat,

And scarce: Schon ging.

Gerade an diesem Beispiel ist zu beobachten, wie der Dichter den Stil des Originals straft, die Sprache härter wiedergibt und den Rhythmus glättet. Die Verschiebung der Senkungsbeschwerung vom dritten in den ersten Versfuss der Zeile geht Hand in Hand mit der Präzisierung des Parallelismus, der im Original nur locker da ist. Die englische Wortordnung der beiden Verseingänge

Adverb Hilfsverb Artikel Subjekt

Konjunktion Adverb Artikel Subjekt Partizip

erscheint in Georges Text in strenger Ordnung:

Adverb Verb Artikel Subjekt

Adverb Verb Artikel Subjekt

Die deutliche Zäsur in der ersten Zeile des Originals zerfließt dabei ebenso wie die darauffolgende breit gefüllte Senkung

Sunne dried : sonne

und in Angleichung daran die korrespondierende schwebende Betonung der zweiten Zeile

heard gone : herde

so dass bei George mit Ausnahme der aufeinander abgestimmten beschwerten Senkungen der Verseingänge beide Zeilen ohne Unterbrechung glatt jambisch auslaufen. Drei Zeilen von besonderer Tonschwere mit zweimaliger rhythmischer Verschiebung gibt George genau jambisch wieder:

And stood starke naked on the brookes greene brim (VI,10)

Und stand ganz nackt an teiches grünem rand

Here in these brakes, deepe wounded with a Boare (IX,10)

Vom eber tief durchbohrt dort in dem tal

Deepe in the thigh a spectacle of ruth (IX,11)

Im schenkel tief (wie kläglich sichs begab)

Im zweiten dieser Beispiele wirkt der Rhythmus um so strenger, als auch die deutliche Zäsur des Originals fließend übergangen wird. Die Unterbrechung des Versflusses in der Zeilenmitte, ein Charakteristikum der Shakespeareschen Sonettzeile, ist auch in den vorliegenden drei Sonetten recht häufig. Wie im eben genannten Fall muss George oft auf eine Nachbildung verzichten, doch überwiegt die Zahl der Fälle, in denen sie in der Umdichtung wieder erscheint. Genau übernommen sind die Zäsuren in Zeile sieben und neun des vierten, sowie in Zeile eins, vier, sieben und neun des neunten Sonetts; annähernd in IX,10. In IV,9 erscheint eine in der Vorlage nicht gegebene Zäsur. Dagegen sind die drei im gleichen Sonett erscheinenden Zäsuren des Originals nicht nachgebildet:

Stories, to delight

favours, to allure

his hart, she touched

Auch in der achten Zeile des Sonetts VI ist im deutschen Vers keine Unterbrechung mehr zu erkennen.

In der Übertragung des Schlussreimpaars kommt die Verschiedenheit des Wesens beider Dichter in Sprache und Stil am deutlichsten zum Ausdruck. Ähnlich wie im folgenden Beispiel aus dem Sonett XXXIII ebnet George in vielen Fällen "Unregelmässigkeiten" des Shakespeareschen Rhythmus ein, lässt Tonschwere auf Senkungen, Mehrsilbigkeit in der Senkung und schwebende Betonung im Vers des Originals unberücksichtigt, übergeht markante Zäsuren und straft das dynamische Versbild zu einem streng jambischen Zweizeiler:

Yet him for this, my love no whit disdaineth,
Suns of the world may staine, when heavens sun staineth.

Doch · liebe · für dies blassen nimmer hasse
Sonnen der welt wenn himmels sonne blasse!

Soweit geht George, dass er sogar den wuchtigen trochäischen Vers aus dem Sonett LII ganz in Jamben umgiesst,

Being had to tryumph, being lackt to nope.

Gesegnet bist du: dessen wert wenn offen
Zum jubel anlässt · wenn verdeckt · zum hoffen.

und nicht selten verunglückt das rhythmische Bild der Schlusszeile gänzlich wie im Falle des Sonetts XCVI, wo George auf "bund" reimt:

As thou being mine, mine is thy good report.

Mein da du mein bist ist auch dein leumund.

Entsprechende Erscheinungen sind in den Schlussreimpaaren des Passionate Pilgrime zu beobachten. Im Sonett VI ist der Rhythmus des Originals nahezu vollkommen gewahrt, Füllung und Tonschwere beider Senkungen der Verseingänge sind nachgebildet, nur die Zäsur der vorletzten Zeile ist etwas verwischt.

Dagegen erscheint die vorletzte Zeile des Sonetts IV im hämmernden Jambus und mit einer vor die letzte Hebung hingetzten Zäsur, wo das Original den Vers in drei Teile gliedert: "Then fell she on her backe" als erste rhythmische Einheit mit schwebender Betonung von "then" bis "backe" und gleichwertiger Tonfülle der dazwischenliegenden Hebungen und Senkungen; breit und voll der Versfuss "faire queen" als zweite Einheit gefolgt vom Versausgang als dritter nach einer zweiten, leichteren Zäsur. Der Vergleich des Rhythmus in der dreizehnten Zeile des Sonetts IX verwirrt zunächst, weil George--eine rhythmische Greuelthat--mit einer gekünstelten Zäsur den zweiten Versfuss in zwei Teile trennt. Die Unterbrechung des Verses geschieht also nach der Senkung des zweiten Versfusses und nicht natürlich nach der Hebung wie bei Shakespeare. Die Übersetzung "er sah" für "he saw" ist damit rhythmisch um einen halben Takt verschoben und so gerät im Gegensatz zum Englischen "er" in die Hebung und "sah" in die Senkung. Ähnlich wie im ersten Versteil der vorletzten Zeile aus IV, nur noch voller im Ton und stärker im Akzent erscheinen die Senkungen des zweiten Teils dieser Zeile. Die Übersetzung kommt über unglückliche Jamben nicht hinaus,

he saw more wounds then one

sah mäler mehr als ein

wobei die eigenwillige Wortwahl für "wounds" und die präziöse Form "ein" den Vers ganz verunglücken lassen.

In der ausgewogenen Komposition des Klangbildes nähert sich George wohl am ehesten dem Original. Durch die in vielen Fällen eigentümliche Wortwahl aber, die Einengung vieler im Original allgemein gehaltener Aussagen, die Präzisierung poetischer Stilmittel und Straffung des Rhythmus verliert die Umdichtung den spielerisch-rhetorischen Ton, die leichte Bewegung, den feinen Humor der Vorlage und wirkt eher streng und gemeisselt.

IV. KAPITEL

DIE LANDSCHAFT

"In the second scene of the Introduction to The Taming of the Shrew the servants offer delights to the senses of the bewildered tinker turned lord:

Dost thou love pictures? We will fetch thee straight
Adonis painted by a running brook,
And Cytherea all in sedges hid,
Which seem to move and wanton with her breath,
Even as the waving sedges play with wind."¹

Die Landschaft in den Sonetten IV und VI des Passionate Pilgrime wird in gleicher Weise dargestellt. Sie unterscheidet sich in beiden Sonetten nur durch das Hinzukommen des Baums in VI. Der Baum, hier Osyer, erscheint auch in XI wieder, hier als Myrtle. Der Bach bleibt in XI unerwähnt und sonst gibt es in diesem Sonett in Hinsicht auf die Landschaft keine Vergleichspunkte. Sonett IX spielt in einer abgewandelten Szene, Berg und Gestrüpp passen sich Adonis' Jagdvorhaben an.- Bach und Baum, Wiese und Weide geben den idealen Hintergrund einer schäferlichen Idylle. Wo wie in XI Wasser und Wiese fehlen, wirkt die Symbolik des Baumes: die Myrte gilt von Alters her als Symbol der Liebe. George sieht die Einheit der Landschaft in den Sonetten IV und VI

¹ A New Variorum Edition of Shakespeare. The Poems, hg. von Hyder Edward Rollins (Philadelphia-London, 1938), S. 540.

und festigt sie, doch entsteht in der Umdichtung ein neues Landschaftsbild. Schon in der ersten Zeile wird die Bewegung aufgehoben: für "brook" steht "uferranft." Das Bild wird weicher durch "sanft" als Reimwort und das ihm voraus klingende "ranft," und die Atmosphäre wirkt entrückt und unwirklich besonders durch die Wörter "hold und zag" für das lebhaftere, lebensnähere "fresh and green." Bewegung im Bild wird in der Übertragung möglichst gemieden oder doch gedämpft. Dynamisches wird statisch, "Osyer growing" wird "weide die beim teiche hangt." Cythereas Situation wird passiv wiedergegeben,

Sehnsüchtig auf Adonis harrend lag
während sie im Original eine Aktion darstellt:

A longing tariance for Adonis made.

Auch die Ankunft Adonis', "approch, that often there had beene" wird als Moment der Bewegung umgangen und ins Statische übertragen "der hier oft geruht."

Die Wiedergabe des kräftigen "starke naked" mit dem einfachen "ganz nackt" mildert den lebhaften Kontrast von lebendiger Nacktheit inmitten der lebendigen Natur. Adonis stent bei George als ruhige Gestalt in stilisierter, ruhiger Landschaft. Selbst dem Sprung ins Wasser wird etwas von seiner Plötzlichkeit genommen: "sprang hinein sogleich" für "bounst in (whereas he stood)." Das Wort "flood," das Fliessen des Baches zur reissenden Bewegung steigernd, wird mit "teich" übersetzt. Die allgemeine Aussage des Wunschbildes "why was not I a flood" wird präzisiert durch die Wiedergabe des unbestimmten mit dem bestimmten Artikel "was bin

ich nicht der teich;" und mit der Gleichsetzung von "flood" und "brook" als "teich," gut vorbereitet schon in Zeile eins des Sonetts IV ("uferranft" für "brook") wird das Bild straffer und einheitlicher. Die schäferliche Landschaft wirkt still bei George, mit dem Teich als Mittelpunkt. Die Jagdlandschaft im Sonett IX lässt George unverändert, mit der Ausnahme, dass er "brakes" mit dem freundlicheren und klareren "tal" wiedergibt. Innerhalb bemerkt man eine Reduktion des Vitalen auch hier, vor allem in der Wiedergabe des "anon," das im Englischen die unmittelbare Erscheinung, die jugendlich ungestüme Bewegung anklingen lässt; "Bald kommt Adonis an" steht für "anon Adonis comes," wie schon im zweiten Sonett "anon he comes, and throwes his mantle by" mit dem verzögernden "bald" übersetzt wurde.

Das Landschaftsbild im Werk Stefan Georges entspricht seinem Naturgefühl. Gundolf nennt es "magisch" und erklärt, die Natur sei für George "Gegenkraft des Mensch-Geistes, in Kampf und Ehe mit ihm verbunden, seine Helferin als Herrin oder Magd, seine Feindin als Siegerin oder Gefangene. Ihr Mittel oder ihre Waffe ist der Z a u b e r , den sie hütet oder den man ihr entreisst."² Die Natur hat etwas Bedrohliches. Sie ist Chaos, in das der Menschgeist ordnend, zügelnd eingreift, das er beherrscht, verbessert und ihm so ein sinnfälliges Dasein verleiht. Die so geordnete Natur bedarf der dauernden Pflege und ständigen Hilfe des Menschgeistes; nur unter seiner dauernden Gewalt, seinem Formwillen wird sie erblühen und zu

² Friedrich Gundolf, Stefan George (Berlin, 1920), S. 37.

voller Reife gelangen. Gerhard Klussmann sagt zu Georges Gedicht **DER FREUND DER FLUREN**: "Die blasse, ungeformte Natur erscheint dem Dichter stets als hässlich Nur die beherrschte, die kunstvoll organisierte, die "erzogene" Natur kann für George zur vertrauten und schönen werden."³ Die Vergeistigung der Natur ist das Ziel des Dichters. Und so wirkt die Natur bei George ruhig, kalt, künstlich und leblos, ohne Eigenkraft. Das Vorbild einer solchen Landschaft hat George im **ZWEITEN BUCH** des **STERN DES BUNDES** gegeben:

Entrückter goldschein machte bäum und häuser
Zum sitz der seligen . . zeitloses nu
Wo landschaft geistig wird und traum zu wesen.⁴

Auch unter dem Titel **FRÜHLINGSFIEBER** begegnet uns die Natur nur in Totenstarre, Kälte und Leblosigkeit: "Weisse wolkenstreifen strecken in den grauen vorjahrhimmel ihre totenhände." "Dürre bäume," "die kahlen farblosen gefilde" geben ein Bild von der starren Landschaft. Selbst die Blüte einiger Bäume wird negativ gesehen: "Die nacktheit der blütenbedeckten bäume die noch jedes grüns entbehren." Einzig das Künstliche in der Natur ist für den Dichter von Schönheit. "Es ist natürlich dass auch einmal die gräber mich zum besuche laden. Zwei derselben sagen mir besonders zu: eines mit breiten edelkiefern die lauchgrüne spitze früchte tragen."⁵ Das persönliche Verhältnis des Menschen George zur Natur wird von Sabine Lepsius beschrieben:

³Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte, hsgg. von E.v.Wiese (Düsseldorf, 1956), II, 280.

⁴Stefan George, Werke (München,Düsseldorf, 1958), I, 378 f.

⁵ebenda, S. 484 f.

Wir unternahmen zu zweien einen Spaziergang auf den Herrgottsberg Eine plötzliche, unheimliche, ich möchte fast sagen böse Wirkung ging von ihm aus, die mich ihn als unmenschlich empfinden liess Er gehörte nicht zu dieser idyllischen Natur Für ihn gab es kein Idyll. Ich hörte nicht den Aufschrei des Städters, wenn er die Mauern hinter sich lässt, in seinem Herzen: im 'Mornungschein' geboren, mochten grausame Mächte in seinem Innern hausen Dieser Scene folgte dann das Einpflanzen eines jungen Baumes, wie es statt des Einschreibens in ein Gastbuch in dieser Familie Sitte war. Zum drittenmal erfasste mich geheimes Grauen, als der Bleiche mit ungewohntem Arm den Spaten regierte. Wieder fehlte mir in seiner Beziehung zur Natur die Unschuld. Er grub nicht wie ein Gärtner, er grub wie ein Schatzgräber.⁶

Es ist erklärlich, warum Georges Landschaftsbild durchgehend Parkcharakter hat. Es ist das Bild der von Geist völlig unterworfenen Natur, die durch menschliche Formkraft, durch Kultivierung Vergeistigung erlangt hat.

Rubinen perlen schmücken die fontänen
Zu boden streut sie fürstlich jeder strahl
In eines teppichs seidengrünen strähnen
Verbirgt sich ihre unbegrenzte zaal.⁷

Eine bedeutende Rolle in Georges Parklandschaft spielt das Wasser, meistens der Weiher, der Teich, öfters der Brunnen, die Fontäne, selten ein fliessendes Gewässer. Der Wasserspiegel, fast ausschliesslich Mittelpunkt des dargestellten Bildes, wirft den Beschauer auf geheimnisvolle Weise das Bild seiner Seele entgegen:

Erblickt er nur immer sein eigenes bild.⁸

⁶ Zitiert bei Franz Schonauer, Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Hamburg, 1960), S. 63 f.

⁷ IM PARK, Werke, I, 10.

⁸ Werke, II, 515. Siehe oben, S. 26.

Das Geheimnis des Narziss steht hinter jedem dieser Wasser. In dem schon zitierten Prosagedicht FRÜHLINGSFIEBER wird eine kleine Kirche erwähnt, "wo man ehemals messen las damit ein gewisser heiliger die Leichen derer die dort herum ertranken landen lasse." Im gleichen Atemzuge heisst es: "und ich ermüde das Ohr am gleichmässigen Geräusch · und am flimmernden Spiegel die Augen die seit langem die Lust verloren sich mit tröstenden Tränen zu füllen." Narziss' Tod im Spiegel,

Sie schleicht hinaus zum öden Park · zum flachen
Gestade · winkt noch kurz dem Mummenschanze
Und beugt sich fröstelnd übers Eis . . ein Krachen
Dann stumme Kälte · fern der Ruf zum Tanze⁹

oder seine Verklärung, indem er der Zauberkraft seines Bildes standhält und sich wieder von ihr loszumachen vermag, ist das ständige Motiv des Park-Wasser-Themas. Auch dieses Erlebnis verlangt häufig ein Suchen, wenn die vom Geist geschaffene Ordnung in der Natur wieder überwuchert war.

Feuchter Schatten fällt aus den Buchen . .
Fettes Gras schiesst wuchernd empor .
Hüllt den Weiher--gehst du inn-suchen?
· · · · ·
Leise bebst du · glücklich umgaukelt .
Eilst dem Tor zu · linde bedrückt . .
Welche Blume hat dir geschaukelt?
Welch ein Strahl kam auf dich gezückt?¹⁰

Werner Vortriede erwähnt in seinem Aufsatz über den Spiegel bei George, wie der Dichter von seiner frühesten Jugend an auf der Pilgerfahrt zum Spiegel eines Reiches ist, "in order to find

⁹ DIE MASKE, Werke, I, 194.

¹⁰ WILDER PARK, Werke, I, 316.

whether his existence would finally resemble the exalted image that the mirror, reproachfully, has ready for him." Über die Parklandschaft sagt der Autor Folgendes: "As in Mallarmé it is most of the time the park landscape that is reflected: landscape, that already is formed by man, and, therefore, something that has no direct contact with reality. The park is the main scene for George's entire book *DAS JAHR DER SEELE*, as the opening poem makes clear. In many other poems George likewise uses the park landscape. Here, too, the fountains and bassins become mirrors."¹¹

Ganz sicher hat George das Naturbild der Sonette im Passionate Pilgrime seinem eigenen Landschaftsbild angenähert. Die idyllische schäferliche Umgebung, die lebendige Natur wird bei George zur stillen, künstlichen Parklandschaft, mit dem Teich als ruhendem Pol.

¹¹ "The Mirror as a Symbol and Theme in the Works of Stephane Mallarmé and Stefan George," Modern Language Forum, XXXII (1947), 23.

V. KAPITEL

MYTHOS

Der Mythos von Venus und Adonis entstammt ursprünglich der phönizischen und assyrischen Götterwelt und wandert früh in die griechische Religion ein. Schon Sappho und Praxilla schreiben elegische Hymnen auf den 'Tod Adonis'. Die griechische Version des Mythos schildert, wie Aphrodite sich sterblich in den jungen Adonis verliebt. Sie fürchtet, ein tragisches Unglück könnte ihm zustossen und versucht, seine Leidenschaft für die Jagd zu bändigen. Adonis jedoch besteht auf seinem Unternehmen und wird von einem Eber getötet.

In Shakespeares Dichtung Venus und Adonis finden sich deutlich Spuren, die darauf hinweisen, dass dem Dichter unter anderem der Mythos durch die Metamorphosen Ovids bekannt war. Soweit es die Kritik sieht, dürfte der Dichter die Übersetzung von Arthur Golding aus dem Jahre 1567 gut gekannt haben. Die Kritik zeigt jedoch weiter, dass Shakespeare neben zeitgenössischen Quellen nicht allein auf den Mythos von Venus und Adonis zurückgreift, sondern in Hinsicht auf die wild werbende Göttin die Nymphe Salmacis zum Vorbild nimmt (Metamorphosen IV, 380-470), die Figur des sich verweigernden Adonis hingegen wohl bei Lodge's Glaucus and Scilla ausborgt. Lodge verdreht die Vorlage Ovids, bei dem

die bescheidene Scilla vom leidenschaftlichen Glaucus verfolgt wird so, dass Glaucus als ein Jüngling dargestellt wird, der immer wieder die ihn mit wilder Leidenschaft bedrängende Scilla flieht.¹ Dieses Bild geht wohl wieder auf den Mythos der Salmacis zurück, die den widerstrebenden Phebus beim Baden umschlingt, bis sich beide zu einem Körper vereinen und als Hermaphroditus weiterleben.

In den vier Sonetten des Passionate Pilgrime finden sich beide Charaktere des Adonis wieder: die Leidenschaft zur Jagd aus dem Adonis-Mythos und das Widerstreben gegen die weibliche Werbung und Leidenschaft eines Phebus oder Lodgeschen Glaucus. Auch Venus ist, wie in Venus und Adonis, die mit List und sinnloser Leidenschaftwerbende. Der alte Mythos ist also von Shakespeare gehalten, wenn er auch unter Zuhilfenahme verwandter Mythen verstärkt und vertieft wird.

Georges Verständnis und Schau antiken Mythos erklärt sich aus seiner Geschichtsauffassung, im besonderen aus seinem Verhältnis zur Antike. Im "glühenden Augenblick" der "unwiederbringlichen, nur einmal fruchtbaren Gelegenheit," dem "zeugenden Jetzt" geht das Sein des Dichters und Schöpfers auf.² In Georges Wort "ewig" werden Zeit und Ewigkeit gleichgesetzt. George ist ein Dichter des Seins und nicht des Werdens.

¹ A New Variorum Edition of Shakespeare. The Poems, edited by Hyder Edward Rollins (Philadelphia, London, 1938), S. 390-405.

² Friedrich Gundolf, Stefan George (Berlin, 1920), S. 40 und 137 ff.

Ich komme nicht ein neues Einmal künden:
 Aus einer ewe pfeilgeraden willen
 Führt ich zum reigen reiss ich in den ring. (I, 37) ³

Das herkömmliche Zeiterlebnis ist aufgelöst, Vergangenheit und Zukunft werden im Jetzt erfahren. Geschichtliche Vergangenheit hat nur insofern Wahrheitsgehalt für das Jetzt, als sie im Jetzt Gestalt und Wirklichkeit annimmt. So schliesst das Vorwort der BUCHER: " . . . von unsren drei grossen bildungswelten ist hier nicht mehr enthalten als in einigen von uns noch eben lebt" (I, 65). In Abschnitt I, UBER DICHTUNG heisst es: "Das wesen der dichtung wie des traumes: dass Ich und Du • Hier und Dort • Einst und Jetzt nebeneinander bestehen und eins und dasselbe werden" (I, 531). Jede geschichtlich überlieferte Form erscheint leer und inhaltslos, solange sie nicht dem Sein des Dichters wesenhaft zugehört. Mit peinlicher Sachlichkeit berichtet DER KINDLICHE KALENDER von kirchlichen und weltlichen Bräuchen: "Der fasching wo wir mit bunten und seltsamen kleidern einherzogen Am Aschermittwoch traten wir zum altar und der priester zeichnete unsre stirmen mit dem aschenkreuz." Ein Ton der Abneigung liegt in Sätzen wie "Die Heilige Woche kam mit ihren zerstörten altären . . . " und nur selten verrät ein kräftiges Bild wie "himmelskönigin" oder ein kommentierendes Verbum ("wir durften") innere Anteilnahme: ". . . wir liebten es unsre nackten arme in die freie züngelnde flamme zu schnellen" (I, 479-81). Traditionsfeindlichkeit,

³Angaben nach Zitaten beziehen sich auf Stefan George, Werke München, Düsseldorf, 1958).

Verneinung aller überkommenen Formen und Gebräuche ist ein früher Charakterzug Georges. Der Vers

Du warst erkoren schon als du zum throne
In deiner väterlichen gärten kies
Nach edlen Steinen suchtest . . . (I,101)

ist nicht allein das Erwachen des Sendungsbewusstseins des Dichterkönigs. Dieser kindliche König waltet als creator spiritus, als Schöpfer einer neuen, eigenen Welt, selbstgeschaffener Riten und eines eigenen Mythos.

In einem sange den keiner erfasste
Waren wir heischer und herrscher vom All. (I,295)

So werden nicht herkömmliche Bräuche mit neuem Leben erfüllt, überkommene Mythen neu geprägt, sondern der Dichterkönig schafft eine ganz neue Welt, die in seinem Sein und seinem Jetzt aufgeht:

In jeder ewe
Ist nur ein Gott und einer nur sein künster. (I,336)

In diesem Sinne sind Georges geschichtliche Gestalten zu sehen: Dante, Nietzsche, Hölderlin, Goethe, Leo XIII, Rudolf von Habsburg, Friedrich II. Als kongeniale Geister werden sie vom Dichter beschworen und in allen Fällen liegt in der Beschwörung die Selbstidentifikation des Dichtersfürsten.

Wie sich der Pilgrim in der AUFSCRIFT der PILGERFAMMIEN sieht

ALSO BRACH ICH AUF
UND EIN TRENDLING WARD ICH, (I,26)

so identifiziert er sich in der Person Dantes:

. . . es schwoll von Etsch bis Tiber
Der ruhm zum sitz des fried- und heimatlosen. (I,229)

Wie aus den Worten Goethes George spricht

Nehmt diesen strahl in euch auf--o nennt ihn nicht kälte!--
 Und ich streu euch inzwischen im buntesten wechsel
 Steine und kräuter und erze: nun alles • nun nichts . .
 Bis sich verklebung der augen auch löst und ihr merket:
 Zauber des Dings--und des Leibes • der göttlichen norm, (I,403)

so wird Goethe auch Georgesch gesehen: "Du höchster Goethe mit Deiner
 marmornen hand und Deinem sicheren schritt . . . " (I, 514).

Das Kairoserlebnis klärt auch Georges Antike-Schau. Es gibt
 nicht ein Erwecken oder Wiedererwecken der Antike. Sie ist nicht
 nachlebbar oder nacherlebbar. Die Antike wird vielmehr "er-lebt"
 schlechthin. Sie wird "gewest."

Der antike Mythos bleibt vom Dichter so gut wie unberührt,
 ein überflüssiges Medium, dessen er sich kaum bedient. George
 sieht daher einen vorgefundenen Mythos mit anderen Augen als der
 herkömmliche Dichter und Übersetzer. Die Identifikation des Kunst-
 werkes mit dem eigenen Ideenbereich wird zum Prinzip der Auswahl
 des zu übersetzenden Stoffes auch im Passionate Pilgrime. George
 beschränkt sich nämlich nicht nur auf die dem Venus-Adonis Mythos
 zugehörenden Stücke, sondern trifft unter ihnen wieder eine Auslese.
 Das zehnte Gedicht der Sammlung, Venus' Klage um den toten Adonis
 und das zwölfte, in dem Schönheit und Stärke der Jugend Adonis'
 der Hässlichkeit und Schwachheit des alternden Mars gegenübergestellt
 werden, sind "ungeorges." Die um den Tod des Geliebten klagende
 Frau passt ebensowenig in den Rahmen Georgischer Dichtung, wie der
 Vergleich rein körperlicher Eigenschaften zwischen Jugend und Alter.
 Dazu kommt, dass beide Gedichte tief weiblich empfunden sind, eine
 andere Unmöglichkeit in der Dichtung Georges. Sollten jedoch Form-
 fragen die stärkeren Gründe bei der Auslese gewesen sein--denn die

beiden ebengenannten Stücke sind der Form nach keine Sonette-- so bliebe noch das Sonett XI, das wohl seiner für George unhaltbaren Ironie wegen unübersetzt bleiben musste. Die Ausführung im Kapitel Eros wird dies deutlich zeigen. In den verbleibenden drei Sonetten scheint das mythische Bild des Originals gehalten; die Charaktere selbst jedoch haben durch Georgesche Attribute bereits die Züge Georgescher Figuren angenommen. Adonis ist der "heikle Süsse" (IV,11), Venus "der Schönheit herrin" (IV,4), voll Gier und ohne Anmut: "Der fürstin aug noch fester auf ihm stand." Die Deutung des Gehaltes einer Vorlage entspricht bei George eben nicht einer objektiv-wissenschaftlich-kritischen Betrachtungsweise, sondern dem subjektiven Wahrheitssinn des kongenial empfindenden Sehers. So wird der Mythos nicht geschichtlich verstanden und erfährt keine Umdeutung und Neudeutung im herkömmlichen Sinne. Dem traditionellen Grundgehalt ganz entfremdet dient das leere Gewand der Namen nun als Einkleidung der im Kairos des Dichterpropheten geschöpften Vision.

VI. KAPITEL

EROS

Eros ist nach Platon die Liebe zum Guten in jeder Gestalt und strebt nach seinem ständigen Besitz. Die Liebe zum Guten vollzieht sich durch die Zeugung im Schönen, um der Unsterblichkeit willen.¹ Der von Natur aus antike Mensch George sieht als Gestalter des Schönen seine Verwandtschaft zur antiken Kunst und findet den Weg zum "Menschenbildner P l a t o n ." "Dessen W e r k ," sagt Gundolf, "ist wohl das einzige aus dem Altertum, das er brüderlich und nicht nur mythisch begreift zugleich als einmalige persönliche Sprache und als ewige Gestalt."²

Katholisches und platonisches Ideengut formen den Eros des jungen George. Früh im Werk erscheint die Gestalt der Frau als stilisiertes Idealbild:

Da plötzlich sah ich--o wer sollt es ahnen--
Ein himmelsbild an mir vorüberschweben . . (II,470)³

Dein ganzer leib mir lieb und heilig ist .
An jedem glied
Mein haupt mit inbrunst hängt
Und mit gesenktem lid
So wie man Gott empfängt. (I,86)

¹Platon, "Symposion," Sämtliche Werke in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher (Hamburg, 1959), II,235 [206b].

²Friedrich Gundolf, Stefan George (Berlin, 1920), S. 52.

³Angaben nach Zitaten beziehen sich auf Stefan George, Werke (München, Düsseldorf, 1958).

Diese Idealisierung gipfelt in der Überhöhung des Eildes, in der Gleichsetzung des Idols mit der göttlichen Jungfrau.

Lilie der auen!
 Herrin im rosenhag!

Frau vom guten rat
 Wenn ich voll vertrauen
 Wenn ich ohne sünde
 Deine macht verkünde:
 Schenkst du mir worum ich lange bat? (I, 98)

Das ebenso früh gesuchte männliche Idealbild zeigt starke narzissische Züge. In seiner überirdischen Schönheit, in seiner Selbstbespiegelung, Eigenliebe und Sterilität wird Algabal das extreme Vorbild des männlichen Ideals noch neben dem weiblichen, bis sich das ästhetische Idol in der Gestalt des Engels im Vorspiel verklärt. Von da verschwindet das weibliche Idealbild ganz. Endlich, in der Vergottung des Leibes, in der Vergottung der Gestalt Maximins, hat George sein bleibendes Idol gefunden.

Was anfangs noch zögernd, vergleichend und unsicher schien:

So wie man Gott empfängt (I, 86)

ist in der Begegnung mit Maximin zur Gewissheit geworden:

Ich seh in dir den Gott
 Den schauernd ich erkannt
 Dem meine Andacht gilt. (I, 279)

Wieder besonders im Frühwerk Georges, in der 1901 veröffentlichten FIBEL, einer Auswahl erster Verse aus den Jahren 1886 bis 1889, sowie im 1934 veröffentlichten Schlussband, der ebenfalls einen grossen Teil Jugendsdichtungen Georges enthält, erscheint ein zweites Bild der Frau, als das verführerische, den Jüngling zur "Sünde" und zum "Fall" verleitende Wesen. Der Jüngling ist immer

in der Gefahr, der Weiberliebe, dem Genuss des Fleisches zu verfallen und das höhere Ziel "was der Seele ziemt zu erzeugen und erzeugen zu wollen,"⁴ zu vergessen. "Der Fall" des PRINZEN INDRA ist typisch dafür. Vergeblich versucht er den Verführungskünsten der schönen Apsara zu widerstehen.

Wild durchrasen seinen sinn
Tugendlehre und ermahnung
Und der nahen sünde ahnung. (II, 571)

Ein starkes Schuldbewusstsein ist die Folge des "Falles," "Unablässig quält und drückt ihn/Das bewusstsein seiner schuld" (II, 572); die Erfüllung der Liebe hat das Leben des Jünglings zum qualvollen Dasein gemacht. "Qual" ist das Schlüsselwort für den Seelenzustand des Gefallenen.

Was vor kurzem ihm gewesen
Dunkel noch zu seinem glück
Und jetzt trat es klar zu tage
Wurde ihm zur qual und plage. (II, 573)

So reisst DIE SIRENE den Jüngling ins Verderben.

Du hast mir die freude des lebens vergiftet
Hast auf des friedlichen herzens boden
Blutigen zwist und empörung gestiftet. (II, 477)

So lockt Kirke Odysseus vom "rechten wege" ab. "Ich trennte mich von Kirke die mich wandte/Ein Jahr schon bei Gaëta ab vom wege" (II, 330).

Und mit dem Verfallen an das Weiblich-Sinnliche verliert der Jüngling das hohe Ziel aus den Augen. Das Leben wird zum nutzlosen Dahindämmern, wie es der Vierzeiler VORMUND-CHART ausspricht.

⁴Platon, S. 237 [209a].

Als aus der schönen sohn die flammen führen
 Umsperrest du ihn klug in sichern höfen.
 Du hielst ihn rein für deine ersten huren . .
 Od ist dies haus nun: asche deckt die öfen. (I, 326)

"Der Kirke mit verderblich süßem hauch" gilt es also zu entfliehen,
 "um nicht behext als tiere zu verharren" (II, 330). Der Jüngling,
 der in diesem Zustande lebt, muss sich losreißen aus den Fesseln
 des Weibes, einen RETTER finden, der ihn aus dem verderblichen
 Leben löst. PRINZ INDRA findet seinen Retter:

Ein gewaltig heisses sehnen
 Zog ihn hin zu jenem jüdling
 Der so schön war und so froh. (II, 576)

Von diesem empfängt er das Evangelium des ora et labora zur Heilung.

Wahre arbeit musst du finden
 Geist und leib musst du verbinden
 Um sie auf dein werk zu lenken
 Und vom bösen abzuziehn. (II, 579)

DER RETTER verspricht dem Prinzen als höchste Belohnung für die
 Überwindung der Versuchung seine Freundschaft.

Doch noch eine zweite Jünglingsgestalt spielt im werk Georges
 eine Rolle. Sie kommt seinem Idealbild noch näher. Es ist der mann,
 der den Lockungen Apsaras, der SIRENE und ihren Schwestergestalten
 erfolgreich widersteht.

Wollte mit offenen armen
 In mein unheil rennen
 Wie ein rasender lieben
 Mich ganz verderben
 Und bald des todes sein. (II, 504)

Mit herrischem Stolz erkennt er, dass ihn die kurzen freuden vom
 "ewigen ziel" abhalten, und gebieterisch weist er das weib von sich.

Da nun das göttliche ziel verschwindet
 Und des augenblicks flamme
 Ein bild von lehm verklärt:

 Wird ich ihr sagen: schweig! (II, 506)

Ahnlich heisst es in der LEGENDE "ERLEBNIS":

Unschuldig kniet sie zur seite ihm nieder
Streift seine haare in flüchtigem kuss.

Er emporfahrend: rief ich dich weib? (II, 509)

Dennoch steht hinter dieser ablehnenden Haltung gegenüber der weiblichen Lockung eine tiefe Sehnsucht nach der Liebe der Frau. Platonischer Eros und mittelalterliche Minne fliessen zusammen in diesem jungfräulich-mystischen Liebesverlangen. Seine Erfüllung jedoch scheitert an der Unzulänglichkeit der weiblichen Natur. Es ist die im Weibe liegende Triebkraft, der Makel, der dem Weib anhaftet, auf die Vereinigung im Fleisch hinzudrängen. Nur der Tod der beiden Liebenden verhindert eine solche "Verunreinigung" der Liebe, oder der immer wieder gelehrte Verzicht, die völlige Abkehr vom Weib, Rückkehr ins eigene Ich, Selbstbewahrung und Selbstbespiegelung. Die ganze Spannung dieser Ausweglosigkeit in der Begegnung zweier Menschen kommt in dem Spiel MANUEL zum Ausdruck. In der leisesten Berührung der beiden Liebenden liegt der Keim der Einsicht, dass es nicht möglich sein wird, eine reine Liebe zu verwirklichen.

(sie schlingen ihre finger ineinander und heben sie bis zur Schulterhöhe • dann reist sich Leila los)

LEILA

Du musst jetzt schweigen und mich verlassen
Denn meine seele ist ganz in zittern. (II, 547)

Der Tod macht Manuel zum "Reinen Heiligen" (II, 542). Den Weg des Verzichts geht Algabal. Als leiblicher Gott sucht er eine Göttin, die ihm Gemahlin sein soll in göttlicher, unirdischer Liebe:

"Die schönste aus der weissen schwestern zug" (I, 56), die Schönste und Reinste der Vestalinnen soll diese reine Ehe mit ihm eingehen. Algabal wird aber ähnlich wie Manuel erfahren, dass in dem Augenblick, wo er die "priesterin von dem altar" reisst, das weibliche Idealbild Fleisch wird durch den leiblichen Zugriff.

Und zweifelnd ob das neue glück mir werde
 Erfand ich nur den quell der neuen qual . .
 Ich sandte sie zurück zu ihrem herde. (I, 57)

Algabal wird nicht fallen wie Prinz Indra. Er sieht die "qual" jenes Zustandes des Gefallenen voraus und entscheidet sich zum stolzen Verzicht. Er erkennt, dass auch das göttlich schöne Weib jenen Makel des Triebhaften in sich trägt: "Sie hatte wie die anderen einmal" (I, 57). Wie Algabal die "unreine" Priesterin von sich weist, so flieht Adonis (IX,13) die mit dem gleichen Makel behaftete Göttin: "--er sah mäler mehr als ein/ward rot und floh und liess sie ganz allein."

Ganz augenfällig hat George im gleichen Sonett des Passionate Pilgrime den Gebrauch der Worte "mal" und "mäler" sorgfältig vorbereitet. Durch die Umstellung der Zeile zehn und die entfernte Übertragung von "brakes" wird "tal" zum Reimwort, dem nun in der zwölften Zeile "mal" folgen kann. Noch will das Wort nicht mehr heissen als "offene Wunde." Aber auch im Georgeschen Wortgebrauch hat "mal" die Grundbedeutung "Zeichen" und so verstärkt und unterstützt es zugleich vordeutend das in Zeile dreizehn für "wounds" gesetzte "mäler." Wo Shakespeare mit "wounds" lächelnd auf den Anblick der weiblichen Scham anspielt, erreicht George in der Übertragung durch die Gleichsetzung von "sore" und "wounds"

zu "mal" tieferste Symbolbedeutung. Endgültige Abkehr vom Weiblichen folgt im Falle Adonis' und Algabals, nachdem das Stichwort "mal" gefallen ist. Die DREI SONETTE AUS DEM LIEBENDEN PILGRIM erscheinen auch in dieser Hinsicht in der straffen Einheit eines Kunstganzen, dem nichts zuzufügen wäre. Die Verweigerung Adonis' scheint zweimal gesteigert: Weglaufen, Sprung in den Teich, endgültige Flucht. Dies ist jedoch sicher nicht der einzige Grund, warum sich George mit der Auswahl dreier Sonette aus der Sammlung begnügt. Wenigstens erhebt sich die Frage, weshalb wohl das Sonett XI, das vierte Venus-Adonis Sonett im Passionate Pilgrime unbeachtet blieb. Auch hier versucht Venus, wie in vorangegangenen Situationen, Adonis zu verführen, diesmal indem sie ihm Stufe für Stufe vorspielt "how god Mars did trie her." Auch diesmal ohne Erfolg: ". . . as she fetched breath, away he skips/And would not take her meaning nor her pleasure." Um die Frage zu beantworten, ist ein kleiner Sprung nötig, zurück zum Sonett II der Sammlung. Dieses Sonett ist, wie im Kapitel I erwähnt wurde, eine Variante von CXLIV aus den Sonetten und wurde somit von George übersetzt. Im Eingangsvers findet sich der Dichter in der Spannung zwischen zwei Seinsweisen des Eros, "Two Loves I have, of Comfort, and Despaire" und sieht sich hin- und hergerissen zwischen beiden Polen: "My better Angell is a man (right faire)/My worser spirite a woman (colour'd ill)." Bei George finden wir die verführerische Gestalt des Weibes der Unberührtheit und Reinheit des Jünglings gegenübergestellt

"Wooing his purity with her faire pride" und die Spannung auf die Spitze getrieben:

I ghesse one Angell in anothers hell.

Die glänzende Übertragung Georges täuscht nicht über den neuen Sinngehalt hinweg.

Deucht mir der engel in des andern klau.

Die Ambivalenz des Shakespeareschen "Angell" wird aufgehoben, indem der Übersetzer für den unbestimmten Artikel den bestimmten setzt; "des andern" ist nicht mehr notwendig abhängig von "engel" sondern korrespondiert vielmehr mit "der Böse," in Zeile sieben, wo wiederum der unbestimmte mit dem bestimmten Artikel wiedergegeben worden war. Dazu wird in der letzten Zeile des Sonetts "bad Angell" mit "böser geist" übersetzt.

Nur zweifl ich immer noch bis ich erkannt
Dass böser geist den guten ausgebrannt.

Mit "böser geist" und "der Böse" (für "a Divell;" Man beachte die Grossschreibung bei George gegenüber "engel") wird aus einer leichten, durchaus ironisch gefärbten Figur eine starr präzisierte Gestalt. Die Aktivierung des "live in doubt" zu "zweifl" nimmt dem Gedicht seine Resignation und die syntaktische Umstellung der letzten Zeile zum Finalsatz, sowie die Unterdrückung des ambivalenten "Angell" verbaut die feine Ironie und vermittelt das Bild der pathetischen Pose.

Anders als im platonischen Sinn, in dem die beiden Seinsweisen des Eros alternativ erscheinen,⁸ findet George wie Shakespeare den Mann in der unausweichlichen Spannung zwischen beiden. Die Lösung aus dieser Spannung ist ein pathetischer Akt der Abkehr und des Verzichtes auf die geschlechtliche Bindung an das Weib. Die schöpferische Kraft und die Fähigkeit, das Schöne selbst im Sinne Platos zu schauen, ist der Lohn des Zölibats, das keineswegs Askese meint; denn die "Vergottung des Leibes" ist nur möglich in der Entsagung vom Fleischlichen. Auch Shakespeare steht in der Spannung zwischen beiden erotischen Seinsweisen. Wo aber Georges Weg aus dieser Spannung ins Pathos führt, reagiert der im Vital-Weiblichen verbundene Shakespeare mit resignierender Ironie:

The truth I shall not know, but live in doubt,
Till my bad Angell fire my good one out.

Damit ist der Anschluss gewonnen zum Sonett XI, dem vierten und letzten Venus-Adonis Sonett der Sammlung, in dessen Schlusscouplet der Dichter den untergründigen Wunsch des eben zitierten Verses offen ausspricht. Denn sieht man die Reihenfolge der Dichtungen

⁸Platon, S. 237 [208e] ff. : "Die nun . . . dem Leibe nach zeugungslustig sind, wenden sich mehr zu den Weibern und sind auf diese Art verliebt, indem sie durch Kinderzeugen Unsterblichkeit und Nachgedenken und Glückseligkeit, wie sie meinen, für alle künftige Zeit sich verschaffen. Die aber der Seele nach . . . Zeugungskraft haben . . ." gehen umher, um das Schöne zu suchen, worin sie erzeugen können. Ein solcher Mensch, ". . . indem er den Schönen berührt . . . und mit ihm sich unterhält, erzeugt und gebiert . . . was er schon lange zeugungslustig in sich trug . . . So dass diese eine weit genauere Gemeinschaft miteinander haben als die eheliche und eine festere Freundschaft, wie sie auch schönere und unsterblichere Kinder gemeinschaftlich besitzen."

in der Sammlung als sinnvolle Anordnung, so kommentiert dieser Zweizeiler nicht nur alle vorangegangenen Situationen zwischen Venus und Adonis, sondern auch die Reflexionen des Dichters über die Liebe. Und damit ist auch die Frage beantwortet, warum George das Gedicht in seine Auswahl nicht mit einbeziehen konnte:

Ah, that I had my Lady at this bay:

To kisse and clie me till I run away.

ZUSAMMENFASSUNG

An der Umdichtung DREIER SONETTE AUS DEM LIEBENDEN PILGRIM wurde versucht, wesentliche Merkmale Georgeschen Übersetzens zu zeigen. Als Anstoss zur Übersetzung mag der Titel eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben. Jedenfalls gewinnt das Wort Pilgrim, als Modewort eine beiläufige Dreingabe des Herausgebers der Sammlung, bei George die zentrale Bedeutung des Dichter-Seins und Mensch-Seins. In der Auswahl des Stoffes wird eine Eingrenzung der Thematik getroffen und alles der George-Welt fremde oder feindliche ferngehalten. So hat besonders der Wegfall des vierten Venus-Adonis Sonetts verdeutlicht, wie George Humor und Ironie als ihm wesensfremd ausspart. Beide Stilmittel gehen auch, soweit sie im Shakespeareschen Text erscheinen, in der preziösen Sprache und im harten Pathos Georges unter. Die rhetorischen Stilmittel Shakespeares: Wortwiederholungen, Wortspiele und Steigerungen erfahren ebenfalls eine Eingrenzung. Besonders werden häufig farbige Synonyme mit ein und demselben Wort wiedergegeben.

Die Virtuosität der Klangwiedergabe und der Beobachtung des Rhythmus sowie die oft ins Buchstäbliche gehende Worttreue ist auf einen Text begrenzt, der mit dem Geist und Evangelium

des Meisters in Einklang steht. Im übrigen vernachlässigt George Klang- und Rhythmusbild des Originals und setzt aus seinem festen Wortschatz Bedeutungen ein, die den leichten Gang der Shakespeareschen Sprache zum gemessenen Schritt machen, den Sinn der englischen Worte beschweren und im Geiste des "Umdichters" verschieben. Hand in Hand mit der Kürzung und Vereinheitlichung des Wortschatzes geht die Vereinheitlichung des Hintergrundes, hier des Landschaftsbildes.

Die Landschaft wirkt in der Übersetzung erstarrt, vergeistigt und nimmt strenge Symbolbedeutung an: in der Starre Annäherung ans "Unterreich" mit dem Teich als bedeutungsvollen Mittelpunkt narzissischen Wesens.

Folgerichtig lässt der überkommene Mythos den Dichter unberührt; vielmehr erfährt das Werk die Prägung des sich in der Situation identifizierenden Geistes des Übersetzers.

Dieser Geist ist wesentlich bestimmt durch den Georgischen Eros: die Idealisierung der Gestalt des schönen Jünglings, der allen Lockungen des triebhaft Weiblichen widersteht. Adonis ist wie Narziss oder Algabal ein Name für dieses ästhetische Idol, das der Priester-Pilgrim immer neu beschworen hat: "weltschaffende Kraft der übergeschlechtlichen Liebe."

BIBLIOGRAPHIE

- Arbogast, Hubert, "Stefan George und die Antike," Agora: Schriften eines humanistischen Gymnasiums, IV (1958), H. 11, 30-43.
- Baudelaire, Charles, Oeuvres Complètes. Paris, 1925.
- Berger, Erich, "Georges Lukretia Gedicht," Monatshefte, LI (1959), 121-125.
- Bianchi, Lorenzo, Dante und George. Bologna, 1936.
- Boehrer, Robert, Mein Bild von Stefan George. München, 1951.
- Bowra, Cecil M. The Heritage of Symbolism. London, 1943.
- Brecht, Franz J. Plato und der Georgekreis. Leipzig, 1929.
- Brower, Reuben A. On Translation. Cambridge, Mass., 1959.
- Closs, August, Medusa's Mirror. London, 1957.
- Curtius, Ernst R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.
- Kritische Essays zur europäischen Literatur.
2. Aufl. Bern, 1954.
- Tutte le Opere di Dante Alighieri. 3. Aufl. Oxford, 1904.
- David, Claude, Stefan George. Son Oeuvre Poétique. Lyon, 1952.
- Diehl, Otto, Die hochmittelalterliche Dichtung als Vorbild Stefan Georges. 1936.
- Enright, D. J. "The Case of Stefan George," Scrutiny, XV (1947-48), 242-252.
- Empson, William, The Seven Ambiguities. London, 1947.

- Espiner, Janet G. Les Sonnets Elisabethains. Paris, 1929.
- Farrell, Ralph, Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung. Berlin, 1937.
- Frazer, James, The Golden Bough. 3. Aufl. London, 1951.
- Friedrich, Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik. 2. Aufl. Hamburg, 1958.
- George, Stefan, Werke. 2 Bde. München, Düsseldorf, 1958.
- Goldsmith, Ulrich K. "The Renunciation of Woman in Stefan George's 'Das Jahr der Seele,'" Monatshefte, XLVI (1954), 113-122.
- Gundolf, Friedrich, Stefan George. Berlin, 1920.
- , Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin, 1923.
- Heiseler, Bernt von, Lebenswege der Dichter. Gütersloh, 1958.
- Helleiner, Karl F. "Stefan George, Poet and Prophet," University of Toronto Quarterly, XXI (1952), 376-386.
- Hengstenberg, H. E. "Die Kairoslehre bei Stefan George und Martin Heidegger. Wahrheit und Verhängnis in den Werken von Stefan George und Martin Heidegger," Die Kirche in der Welt, VI (1953), 27 ff. und 145 ff.
- Hoffmann, Friedrich, "Stefan Georges Übertragungen der Shakespeare-Sonette," Shakespeare Jahrbuch, XCII (1956), 146-156.
- Jaeger, Hans, "Georges französische Gedichte und deutsche Übertragungen," Publication of the Modern Language Association of America, LI (1936), 563-593.
- Jens, Walter, Hofmannsthal und die Griechen. Tübingen, 1955.
- Josten, W. "Schwierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung," Shakespeare Jahrbuch, XCII (1956), 168 ff.
- Junker, Ernst W. "An Baches Ranft," Agora: Schriften eines humanistischen Gymnasiums, IV (1958), H. 11, 51-66.
- Kahn, Ludwig, Shakespeares Sonette in Deutschland. Bern, 1935.
- Klussmann, Paul G. "Stefan George: 'Wir schreiten . . . '" in: Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte, Band II, hsgg. von B. v. Wiese. Düsseldorf, 1956, S. 268 ff.

- Klussmann, Paul G. "Stefan George: Der Freund der Fluren" in: Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte, Band II, hsgg. von B. v. Wiese. Düsseldorf, 1956, S. 277 ff.
- , "Stefan George: Das Wort" in: Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte, Band II, hsgg. von B. v. Wiese. Düsseldorf, 1956, S. 284 ff.
- Koch, Willi, Stefan George, Weltbild, Naturbild, Menschenbild. Halle, 1933.
- Korninger, S. "Shakespeare und seine deutschen Übersetzer," Shakespeare Jahrbuch, XCII (1956), 19 ff.
- Kraus, Karl, "Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?" Die Fackel, XXXIV (1932), Nr. 885-887, 45-64.
- Landmann, Edith, "Interpretation eines Gedichtes," Trivium, V (1947), 54-64.
- Landmann, Georg P. Stefan George und sein Kreis: Eine Bibliographie. Hamburg, 1960.
- Lever, Julius W. The Elizabethan Love Sonnet. London, 1956.
- Marwitz, Herbert, "Stefan George und die Antike," Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft, I (1946), 232-257.
- Meessen, H. J. "Stefan Georges Algabal und die französische Decadence," Monatshefte, XXXIX (1947), 304-321.
- Morwitz, Ernst, Die Dichtung Stefan Georges, Berlin, 1934.
- , Kommentar zu dem Werk Stefan Georges. München, Düsseldorf, 1960.
- Norwood, Eugene, "Stefan George's Translation of Shakespeare's Sonnets," Monatshefte, XLIV (1952), 217-224.
- Pongs, Hermann, "Walt Whitman und Stefan George," Comparative Literature, IV (1952), 289-322.
- Rosteutscher, Joachim, Das ästhetische Idol. Bern, 1956.
- Rüdiger, Horst, Italienische Gedichte aus acht Jahrhunderten. Bremen, 1958.
- , Wesen und Wandlung des Humanismus. Hamburg, 1937.
- Salin, Edgar, Um Stefan George. München, Düsseldorf, 1954.

Schaller, R. "Gedanken zur Übertragung Shakespeares in unsere Sprache," Shakespeare Jahrbuch, XCII (1956), 157 ff.

Schonauer, Franz, Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1960.

Seward, Barbara, The Symbolic Rose. New York, 1960.

Shakespeare in deutscher Sprache, Band II. Hsgg. und zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Berlin, 1909.

A New Variorum Edition of Shakespeare. The Poems. Hsgg. von Hyder Edward Rollins. Philadelphia, London, 1938.

Stricker, K. "Deutsche Shakespeare-Übersetzungen im letzten Jahrhundert (etwa 1860-1950)," Shakespeare Jahrbuch, XCII (1956), 45 ff.

Vortriede, Werner, "The Mirror as a Symbol and Theme in the Works of Stéphane Mallarmé and Stefan George," Modern Languages Forum, XXXII (1947), 13-24.

Weindling, Salo, "Das Echo des Alten Testaments im Spätwerk Georges," Monatshefte, XLVII (1955), 155-158.

-----, "Stefan George als Übersetzer Baudelaires," Ph. D. Dissertation (Ann Arbor: University Microfilms, 1953).

Wolters, Friedrich, Stefan George. 1930.

IV

Sweet Cytherea, sitting by a Brooke,
 With young Adonis, lovely, fresh and greene,
 Did court the Lad with many a lovely looke,
 Such lookes as none could looke but beauties queen.
 She told him stories, to delight his eares:
 She shew'd him favours, to allure his eie:
 To win his hart, she toucht him here and there,
 Touches so soft still conquer chastitie.
 But whether vnripe yeares did want conceit,
 Or he refusde to take her figured proffer,
 The tender nibler would not touch the bait,
 But smile, and ieast, at euery gentle offer:
 Then fell she on her backe, faire queen, & toward
 He rose and ran away, ah foole too froward.

Die süsse Kypris sass am uferanft
 Mit Jung Adonis lieblich hold und zag
 Umwarb den fant mit liebesblicken sanft
 Wie nur der schönheit herrin blicken mag.

Mit märchen sie sein ohr zu locken hofft
 Sein aug zu freun wenn sie sich an ihn schmiegt
 Sein herz zu bändigen streift sie ihn oft . .
 So sanft gestreift wird keuschheit selbst besiegt.

Hat er . zu unreif noch . an sinnen mangel?
 Verschmäht er deutlich vorgebrachte kunst?
 Der heikle Süsse beisst nicht in die angel
 Und lacht und höhnt bei jeder zarten gunst.

Da fiel die schöne fürstin rücklings--willig
 Er springt empor und läuft . o narr zu grillig!

VI

Scarse had the Sunne dride vp the deawy morne,
 And scarce the heard gone to the hedge for shade:
 When Cytherea (all in Loue forlorne)
 A longing tariance for Adonis made
 Vnder an Osyer growing by a brooke,
 A brooke, where Adon vsde to coole his spleene:
 Hot was the day, she hotter that did looke
 For his approch, that often there had beene.
 Anon he comes, and throwes his Mantle by,
 And stood starke naked on the brookes greene brim:
 The Sunne look't on the world with glorious eie,
 Yet not so wistly, as this Queene on him:
 He spying her, bounst in (whereas he stood)
 Oh Ioue (quoth she) why was not I a flood?

Schon sog die sonne ein die tauige früh
 Schon ging die herde schattenwärts zum hag
 Als Cytherea ganz in liebesmüh
 Sehnsüchtig auf Adonis harrend lag

Unter der weide die beim teiche hangt
 Dem teich wo gern er kühlte seine glut . .
 Heiss war der tag--sie heisser noch verlangt
 Nach dessen ankunft der hier oft geruht.

Bald kommt er auch . er wirft den mantel hin
 Und steht ganz nackt an teiches grünem rand . .
 Der sonne glorreich aug die welt beschien .
 Der fürstin aug auf ihm noch fester stand.

Er sie erblickend sprang hinein sogleich.
 O Zeus . sprach sie . was bin nicht ich der teich!

IX

Faire was the morne, when the faire Queene of loue,
 Paler for sorrow then her milke white Doue,
 For Adons sake, a youngster proud and wilde,
 Her stand she takes vpon a steepe vp hill.
 Anon Adonis comes with horne and hounds,
 She silly Queene, with more then loues good will,
 Forbad the boy he should not passe those grounds,
 Once (quoth she) did I see a faire sweet youth
 Here in these brakes, deepe wounded with a Boare,
 Deepe in the thigh a spectacle of ruth,
 See in my thigh (quoth she) here was the sore,
 She shewed hers, he saw more wounds then one,
 And blushing fled, and left her all alone.

Hold war der tag · der Liebe holde frau
 Mehr als ihr milchweiss taubenpaar grambleich
 Adonis halb · des burschen stolz und rauh

Sie stellt sich auf an einem steilen hang
 Bald kommt Adonis an mit horn und hund . .
 Sie · arme göttin · mehr als liebe-bang
 Hiess ihn nicht weiter ziehn auf diesem grund.

Einst sprach sie · war ein holder süsser knab
 Vom eber tief durchbohrt dort in dem tal
 Im schenkel tief (wie kläglich sichs begab)
 Sieh hier mein schenkel! sieh hier war das mal!

Sie zeigts ihm--er sah mäler mehr als ein
 Ward rot und floh und liess sie ganz allein.

XI

Venus with Adonis sitting by her,
 Under a Mirtle shade began to wooe him,
 She told the youngling how god Mars did trie her,
 And as he fell to her, she fell to him.
 Euen thus (quoth she) the warlike god embrac't me:
 And then she clipt Adonis in her armes:
 Euen thus (quoth she) the warlike god vnlac't me,
 As if the boy should vse like louing charmes:
 Euen thus (quoth she) he seized on my lipoes,
 And with her lips on his did act the seizure:
 And as she fetched breath, away he skips,
 And would not take her meaning nor her pleasure.
 Ah, that I had my Lady at this bay:
 To kisse and clip me till I run away.

CV

Let not my loue be cal'd Idolatrie,
 Nor my beloued as an Idoll show,
 Since all alike my songs and praises be
 To one, of one, still such, and euer so.
 Kinde is my loue to day, to morrow kinde,
 Still constant in a wondrous excellence,
 Therefore my verse to constancie confin'de,
 One thing expressing, leaues out difference.
 Faire, kinde, and true, is all my argument,
 Faire, kinde and true, varrying to other words,
 And in this change is my inuention spent,
 Three theams in one, which wondrous scope affords.
 Faire, kinde, and true, haue often liu'd alone.
 Which three till now, neuer kept seate in one.

Nennt meine liebe nicht abgötterei
 Drin den geliebten ihr als götzen seht--
 Sagt nicht • mein sang und lob sei einerlei:
 Einem • an einen • immernoch und stet.

Gut ist heut meine liebe • morgen gut •
 Beständig stets in wunderbarem grad--
 Weshalb mein vers auf ständigkeit beruht
 EIN ding nur sagt • nicht sucht nach andrem pfad.

»Schön gut und treu« dies ist mein ganzer plan . .
 »Schön gut und treu« mit neuer worte spiel . .
 Mein dichten dreht sich nur in dieser bahn.
 Drei ding in einem: wunderbares ziel!

Schön gut und treu: sie lebten oft allein
 Doch selten an demselben platz zu drein.

II

Two Loues I haue, of Comfort, and Despaire,
 That like two Spirits, do suggest me stil':
 My better Angell is a Man (right faire)
 My worser spirite a Woman (colour'd ill.)
 To winne me soone to hell, my Female euill
 Tempteth my better Angell from my side,
 And would corrupt my Saint to be a Diuell,
 Wooing his purity with her faire pride.
 And whether that my Angell be turnde feend,
 Suspect I may (yet not directly tell:
 For being both to me: both, to each friend,
 I ghesse one Angell in anothers hell:
 The truth I shall not know, but liue in doubt,
 Till my bad Angell fire my good one out.

Zwei lieben habe ich von trost und pein.
 Gleich zweien geistern lenken sie mich ganz:
 Der bessere engel ist ein mann hell fein.
 Der schlimmere geist ein weib von düstrem glanz.

Zur hölle will mich ziehn das weiblich böse.
 Kirrt mir den bessern engel von der seit.
 Wünscht zum verderb • mein Heiliger sei der Böse
 Lockt schnöder gierde seine lauterkeit.

Und dass mein engel sich verkehrt zum feind
 Vermut ich wohl • doch weiss ich nicht genau.
 Da beide fern von mir • sich beide freund
 Deucht mir der engel in des andern klau.

Nur zweifl ich immer noch bis ich erkannt
 Dass böser geist den guten ausgebrannt.

Rom. to Juliet If I profane with my unworhiest hand
this holy shrine, the gentle fine is this,
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

Jul. Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this:
for saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm is holy palmers' kiss.

Rom. Have not saints lips and holy palmers too?

Jul. Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

Rom. O, then, dear saint, let lips do what hands do:
They pray, grant thou, 'lest faith turn to despair.

Jul. Saints do not move, though grant for prayers' sake.

Rom. Then move not, while my prayer's effect I take.

Thus from my lips by thine my sin is purged.

Jul. Then have my lips the sin that they have took.

Rom. Sin from my lips? O trespass sweetly urged!
Give me sin again.

Jul. You kiss by the book.

ROM. Wenn die unheilige Hand zu nahe war
Dem heiligen Schrein: zur sanften Sühne muss
Mein Mund dann--ein errötend Pilgerpaar--
Glätten den rauhen Druck mit zartem Kuss.

JUL. Mein Pilgrim, du legst deiner Hand zur Last
Den sittsamen und ehrerbietigen Gruss.
Des Heiligen Hand hält Pilgrims Hand gefasst:
Rechte in Rechte ist der Frommen Kuss.

ROM. Den Heiligen ist ein Mund, den Frommen auch.

JUL. Ja, Pilger, doch ein Mund nur fürs Gebet.

ROM. O Heilige, lass dem Mund der Hände Brauch.
Du gib! Dass Glaube nicht in Qual vergeht!

JUL. Heilige sind still, wenn auch mit Glück ersucht.

ROM. Sei still denn: mein Gesuch holt sich die Frucht.

So wird mein Mund durch Deinen Mund entsühnt.

JUL. Dann nahm mein Mund die Sünde die ihn trifft.

ROM. Von meinem Mund? Mild büsst der sich erkühnt.
Gebt sie mir wieder.

JUL. Ihr küsst nach der Schrift.

UNE CHAROGNE.

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
 Ce beau matin d'été si doux:
 Au détour d'un sentier une charogne infâme
 Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
 Brûlante et suant les poisons,
 Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
 Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
 Comme afin de la cuire à point,
 Et de rendre au centuple à la grande Nature
 Tout ce qu'ensemble elle avait joint;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
 Comme une fleur s'épanouir.
 La puanteur était si forte, que sur l'herbe
 Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
 D'où sortaient de noirs bataillons
 De larves, qui coulaient comme un épais liquide
 Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
 Ou s'élançait en pétillant,
 On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
 Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
 Comme l'eau courante et le vent,
 Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
 Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
 Une ébauche lente à venir
 Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
 Nous regardait d'un oeil fâché,
 Epiant le moment de reprendre au squelette
 Le morceau qu'elle avait lâché.

-- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
 A cette horrible infection,
 Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
 Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
 Après les derniers sacrements,
 Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
 Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
 De mes amours décomposés!

B29791